HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

SUVREMENA KRITIKA

X

ZAGREB

LB

MATICA HRVATSKA
HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

UREDNIK
JAKŠA RAVLIĆ

SVEZAK X

ŠTAMPARSKI ZAVOD »OGNJEN PRICA«, ZAGREB

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

X

SUVREMENA KRITIKA

PREDGOVOR NAPISAO I IZBOR IZVRŠIO
ŠIME VUČETIĆ

1960
MATICA HRVATSKA
ZAGREB

SUVREMENA KRITIKA

O NAŠOJ SUVREMENOJ KRITICI

Naša književna kritika u ovih desetak poslijeratnih godina išla je raznim putovima za tim da osmisli u isti mah i sadržajni i izražajno-artistički realitet književnog djela. Ona je različito govorila o književnom djelu, kao o jedinstvenoj organskoj pojavi koja se ne može rastavljati na »sadržaj« i »formu«, jer književno ne može postojati — ona je to dokazala — ili samo takozvani sadržaj ili samo forma, kao što ne može postojati organizam bez one opće egzistentne dijalektike koju se konvencionalno naziva životom. Ta se naša književna kritika čuvala, čas sretno a čas i primitivno, od estetizma i formalizma, ali i od utilitarizma i od isticanja »literature« u smislu populističkog i vulgarnog kulturno-masovnog štiva. Naravno je da su se javljale, s jedne strane, ponajviše nesvjesne i naivne sklonosti dogmatizmu, a s druge strane, često kao otpor tome dogmatizmu ili pojavi sociologizma, toleriranje poezije apsurda i nihilizma. Nalazeći se, dakle, kao i cijela evropska civilizacija, više ili manje, u istom škripcu, naša se književna kritika, bez obzira na ove ili one slabosti, ipak i usprkos svemu razvijala, ponavljamo, uglavnom — i to je bitno — u smislu sadržajno-artističkom i u isticanju moralnog smisla sretnog i nesretnog čovječnog čovjeka, neprestano ugrožena od nečovjeka. Taj razvoj nije išao ravnomjerno, tj. nisu svi kritičari jednako pisali (iako im je, kako ćemo vidjeti, nešto zajedničko) nego su potcrtavali ovu ili onu komponentu, ali uvijek nekako, čas jasno a čas spontano ili čak slučajno, jedinstvo djela, međusobnu uvjetovanost tzv. sadržaja i tzv. forme. Možemo, dakle, usput reći da se ovaj period naše kri-

tike logično razvio iz naše književno-kritičarske matice koja je, uvjetovana narodnim osvješćivanjem, tj. političko-ideološkim razvojem nacije, počela od Matoša, rasla uglavnom preko Krleže (a nešto i preko Ujevića i Barca) do Ivana Gorana Kovačića, Petra Šegedina i drugih što su, dobrim dijelom, zastupani u ovom zborniku.

Da bi se lakše shvatio razvoj naše kritike, razvoj u sadržajno-artističkom smislu, treba pogledati društvene prilike, društvenu stvarnost u kojoj se taj razvoj dogodio. Iz političke stvarnosti razvijale su se razne društvene psihologije, a iz njihove matice izrastale su različite ideologije koje se, dakako, mogu svesti na liniju revolucionarno-oslobodilačke ili pak reakcionarne misli. Ne treba isticati da su i razvoj književne kritike odredile iste društvene prilike i individualne situacije pojedinih pisaca koje su određivale opći razvoj naše knjige. Nisu naši pisci našu kritiku tako reći negdje vani »naučili« i ovamo je, štono riječ, »presadili«, nego su je, naučivši mnogošta doduše od razvijenijih književnosti no što je naša, na našim djelima i piscima, u našim prilikama individualno stvarali i razvijali, već prema tome kako su dozvoljavale prilike i kako su omogućavala ideološka podneblja.

Od početka ovog stoljeća osobito (a donekle i od početka nacionalnih pokreta, stotinu godina ranije) u našem se narodu stao snažno, u većini područja snažnije no ikada dotad, razvijati smisao za društveno-političku, psihološko-duhovnu, ideološku a time i umjetničku, književnu stvarnost. U tom našem razvoju smisla za stvarnost svih oblika, u tom novom poletu narodnog bića, javljaju se izrazitije i naša nova književnost i njezina kritika, neophodna njezina pratnja. Upravo od tog vremena datira postanak naše moderne književnosti i kritike koje se, obje, otresaju staromodnosti, bore se protiv vlastelinskog i malograđanskog ukusa, idejne i artističke zaostalosti, tražeći načina da obuhvate narodne a time i općeljudske sadržaje i da ostanu u pogledu umjetničkog sadržaja na evropskoj razini. U Sloveniji Prešern, Cankar i drugi, u Hrvatskoj Kranjčević, Matoš i ostali, u Srbiji i Crnoj Gori Njegoš, Vojislav, Skerlić, Stanković i tako dalje, svatko na svoj individualan, prirođeni način ulaže sve svoje snage da

se moderno i potpuno, što znači suvremeno, književno izrazi. Svatko nastoji da književno rasuđivanje o kreativnim naporima, književna kritika, bude u službi naroda i čovjeka, da naime shvaća stvarnost djela, da od književnosti traži da izrazi sve oblike stvarnosti, ali da u isti mah, nerazdvojno od toga, bude artistički zrela, cjelovita i sugestivna, »na evropskoj visini«, klasično čvrsta i jednostavna, naučno-psihološki istinita, realistično vezana za narod, za narodnu sudbinu iz koje izrasta kao prirodni plod ljudskog bića, bitka uopće.

U središtu toga društvenog i književnog osvješćavanja u Hrvatskoj javile su se odmah poslije Matoša nove sile, prije svega i neusporedivo zamašno u Krleži, a zatim u Ujeviću, Cesarcu, Barcu, Šimiću i mnogim drugim imenima, nastavivši kritičarsku aktivnost na naglo prekinutom putu Matoša i njegove generacije. Ističemo Krležu jer je doista odmah na početku postao najdubljim izrazom naprednog političko-ideološkog kretanja a time i društvene, narodne, političke, moralne i psihološke stvarnosti, koju je upravo on najbolje shvatio kao strasni, dramatični bitak toga kretanja; to nam svjedoče »Davni dani«, a zatim, ne spominjući drugo, pojava »Plamena«. To kretanje, a i Krležin lični temperamenat, nadarenost za razumijevanje društvene stvarnosti, iznudili su Krležin aktivizam i smisao za istinu, za realno, za sadržajnost, za oštro sagledanje života i sudbine našega čovjeka uopće, i onog potčinjenog i onog gospodujućeg, i onog revolucionarno-demokratskog i onog reakcionarno-etatističkog. Krleža je, dakle, bolje nego ijedan pisac njegova vremena, osobito u praskozorju revolucije, snagom svoga uma i temperamenta, svoje plamene ličnosti, oživio stvarnost u našem književnom životu, pa, naravno, i u književnoj kritici, u rasuđivanju o književnosti i književnicima. (I ne samo o njima.) Krleža, a isto i Ujević i Barac nisu ostali na tome da o umjetničkom djelu pišu samo sociološki, tj. samo sa stanovišta čisto društvenog smisla, samo o tzv. sadržaju i tzv. tematici, jer su oni, svaki na svoj način, učili da je nedovoljan, možda i štetan takav kritičarski posao. Oni, govoreći o estetskoj, poetskoj realnosti književnog djela, govore i o sadržaju, te, više ili manje, o raznim komponentama koje su iznudile umjetničko djelo i njegovu ljepotu, pa i nje-

govu filozofsku snagu, u čemu se posebno isticao Ujević. Uz to su oni, kao i još neki kritičari njihova doba, naglašavali i idejni karakter djela, njegovu tendenciju i ljudsku svrhu. Mi danas dobro vidimo da su oni, na svoj način, isticali da je djelo izraz cijelog bića, i da mora kao takvo biti u funkciji čovjeka, očovječenog čovjeka, čovjeka što nije satrap, carist i tome slično, — da mora služiti ljudskoj slobodi i spoznaji nacije, njenih napora za humanizacijom, za svjetlošću univerzalnog duha.

U nastanku naše najnovije književnosti, u cijeloj našoj književnosti zadnjih tridesetak godina, javljalo se i jedno u stvari simplicističko shvaćanje književnosti, rasuđivanje o njoj, koje je, odmah treba reći, kojiput prijetilo njenom slobodnom razvoju, dijalektičkom shvaćanju njene pojave i uloge. Posebno treba uočiti tu pojavu i isto tako otpor koji su joj pružili mnogi pisci i kritičari. Bez uočavanja tih pojava u međuratnom razvoju nije moguće sasvim jasno shvatiti pravi put na kojem se našla i kojim se kreće naša današnja kritika. Naravno, bilo je i drugih smetnja i opasnosti za razvoj naše književnosti, osobito iz redova neokatolicizma i profašizma, ali te smetnje nisu bile tako opasne jer su potjecale od klase i ideologije u rasulu, dolazile su iz kretanja koje je bilo osuđeno na propast, a ne, naravno, iz onoga živog revolucionarno-demokratskog kretanja, koje je, u općoj evropskoj drami, spremalo i odredilo tu propast. Simplicizam iz redova »ljevice«, kako se onda običavalo reći, predstavljao je u stanovitom smislu opasnost za slobodu književnog razvoja.

Poznata je naime literarno-historijska činjenica da se u našoj književnosti, osobito od 1928.— u početku kao »socijalna literatura«, a kasnije kao »novi«, »borbeni«, »socijalni«, »dijalektički«, »socijalistički« realizam — bilo počelo javljati, jednostavno rečeno, utilitarističko shvaćanje književnosti. Prema ekstremnim pristalicama toga shvaćanja, književnost valja da bude »realistički« odraz »klasne borbe« »socijalističkog čovjeka« pa da kao takva, »socijalistički usmjerena«, »socijalistički idejna i tendenciozna«, korisno, upravo direktno služi u revolucionarnoj borbi protiv reakcionarne buržoazije, buržoaske kulture u »dekadenciji«, reakcionarnog duha i tzv. mrač-

nih sila. Tako se naime mislilo i tako se, služeći se navedenim izrazima, sad otvoreno a sad ezopovski, pisalo po listovima i časopisima čitav niz godina. Prije rata riječ se »socijalizam«, zbog pritiska monarho-fašističke cenzure, vrlo rijetko mogla naći u našoj štampi; za vrijeme narodne revolucije kao i kasnije taj je izraz, kao izraz sudbonosne stvarnosti, sretno prevladao sve zapreke i postao sastavni dio našeg narodnog života. Razumljivo je, dakle, da se taj izraz slobodno manifestirao i u književnosti, u književnom životu i časopisima, i da se zajedno s novim životom, s novom stvarnošću, sa stvarno održivim istinama, ali i sa svim onim krilaticama i pojmovima koji su se, prividno, a katkad iz nužde i neznanja, javljali kao socijalistički, a u stvari su bili, veoma često, pseudo-socijalistički, prerušeni oblici preživjelog i naučno neopravdanog, — ispoljio i termin »socijalistički realizam«. Ta pojava socijalističkog realizma (bez obzira u kakvoj varijanti) u našoj književnosti još nije kritički prikazana iako je o njoj mnogo toga izgovoreno i napisano, možda (a i jest!) kao ni o jednoj drugoj pojavi u našoj književnosti. Koliko zanosa i fraza, otpora i kritike oko te pojave! Smatramo da je to, recimo tako, strujanje u našoj književnosti preživjelo četiri perioda: prvi od rane pojave do narodne revolucije četrdeset prve, drugi za vrijeme revolucije od četrdeset prve do četrdeset pete, treći od svršetka rata do rezolucije Informbiroa četrdeset osmedevete i četvrti od tih »rezolucionaških godina« uglavnom do Krležina ljubljanskog referata pedeset i treće na Trećem kongresu Saveza književnika.

Prvi period karakterizira naivno, upravo ilirski romantično proklamiranje novog realizma, oštro i često, naglo i slabo promišljeno napadanje svakoga, i lijevo i desno, tko nije htio prihvaćati iz bilo kojih razloga i nerazloga taj novi, socijalistički realizam. U to je doba, kod pristaša toga pokreta bilo čudne, politički obojene vjere u programatske, obično publicističke stilizacije toga realizma, koje su dolazile uglavnom iz SSSR-a, nešto iz Francuske i ČSR, gdje je postojala edicija nazvana Slobodna njemačka knjiga. Prema tim utjecajima su se stvarale domaće nove teoretske varijante, u kojima se osjećao još i utjecaj nacionalne kulturne baštine, i to

samo ona strana koja je odgovarala osnovnim, internacionalno proklamiranim stilizacijama.

U drugom periodu, u doba rata, nije se mnogo teoretiziralo, pa se tako malo čulo i o socijalističkom realizmu. Činjenice dokazuju da su pisci, kako oni u partizanima tako i oni pod okupacijom, pristaše Narodnooslobodilačkog pokreta, pisali bez obzira na postavke socijalističkog realizma, kreativno tražeći način da istinito izraze mračne strane tragike narodnog života, oslobodilačkog kretanja pa i drugih ljudskih nemira i strasti koje nisu bile direktno, tematski vezane za presudne i sudbonosne historijske neophodnosti. Pisac je osjećao slobodu stvaranja u tim imperativima i znao je da je bio moralno opravdan ako je iskreno iznio nešto što ga je pod okupacijom mučilo, a bio je i sretan da može oblikovati kakvu borbenu temu. U partizanskoj štampi, istina, nema tema izvan toga kruga, ali se nije priječilo ako se pisac bavio i temama koje nisu bile rat ili okupacija. Možemo reći da se za vrijeme rata i okupacije naša književnost slobodno razvijala, što je prirodan fenomen. Prisutnost socijalističkog realizma kao književne teorije i programatske estetičke formule u doba rata nije se osjećala; ona nije bila potrebna, kao što nisu bili potrebni ni apologeti, filipike ili pamfleti. I to je činjenica veoma poučna za naše književnike i književnu politiku. Mnoštvo pisaca različitih političkih, estetskih i socijalnih pogleda našlo se, olujom opće drame, u općem narodnooslobodilačkom kretanju, pa je, logično (više zahvaljujući širokim političkim formulacijama negoli nekom svjesnom nastojanju književne teorije i kritike), bilo neoportuno, čak štetno, izlaziti s teorijom koja bi, nastavši u drukčijim okolnostima, mogla dezorganizirajuće djelovati u pokretu kulturnih radnika.

U trećem pak periodu postavke socijalističkog realizma, pobjedom revolucije i svih njezinih kulturnih rekvizita, javljaju se i iz usta književnika i kritičara, kojima prije revolucije nisu bile posebno privlačne, ali tada ih većina prihvaća u dobroj vjeri, kao gotove formule o kojima ne treba diskutirati. Sada je lako bilo sve predratne i ratne teoretske postavke, uz jaki utjecaj sovjetske književne teorije i kritike iz koje su se kopirala razna iskustva, proklamirati kao službene, kao

jedino tačne teoretske istine, a tako i jedinu »liniju« u umjetnosti, tj. liniju socijalističkog realizma uglavnom u ždanovljevskom smislu, po kojoj će, govorilo se, jedino naša književnost napredovati, lako prevladavajući ostatke i izdanke buržoaske dekadentne kulture i književnosti. Više u naivnoj vjeri i iz romantičnog zanosa za sve što je dolazilo iz SSSR-a, a ponajviše deklarativno i manifestaciono, više — da — negoli teoretski fundirano, ovi književnici, netko glasnije a netko tiše, ističu parolu »službene« kulturne linije. Išlo se tako daleko da se u umjetnosti proglašavalo »bezidejnim«, »formalističkim«, »buržoaskim«, »dekadentnim«, »antirealističkim« itd. sve ono što ne odgovara toj liniji, a ta se linija pretežno natezala na tekuće političke formulacije, od kojih su mnoge bile prijevod iz ruske publicistike. Tako je i protiv volje pisaca, koji su nemoćnim pogledom gledali tu pojavu, bila onemogućena stečena sloboda umjetničkog stvaranja i počela se tu i tamo javljati neiskrenost. No to zlo je kratko trajalo i stvari su krenule normalnim putem, kako ćemo vidjeti. Čemu se težilo donekle svjedoči s ruskog prevedena brošura »Boljševička partija i sovjetska književnost« (Zagreb, 1947), koja je bila štampana kao prvi svezak »Biblioteke izabranih članaka i eseja«.

Međutim, zagovaranje samo jedne linije socijalističkog realizma nije u hrvatskoj književnosti i kritici imalo naročita odjeka, osobito u početku, neposredno u poraću. Tada su se hrvatski pisci iz narodooslobodilačkog kretanja doista normalno koristili tzv. slobodom umjetničkog stvaranja i težili da se autentično izraze prema svome iskustvu i znanju i da se individualno podrede disciplini socijalističkog duha, držeći da ne »griješe« ako, na primjer, poetiziraju pejzaž, dokonu ljubav, regionalni zavičaj i drugo. Koliko je bilo onda tih nesretnih tema o zavičaju! Treba uz to reći da su svi iskreno isticali knjige iz narodne revolucije, kritičko prikazivanje »razbijene buržoazije« i »mračne prošlosti«, a počeli su se i osjećati prvi tragovi socijalizma. Da se književna linija u hrvatskoj književnosti slobodnije shvaćala, svjedoči, uz ostalo, jedini broj »Književnika« (koji se još za rata bio pojavio u Šibeniku) i osobito pokrenuta »Republika« 1945. i 1946. »Književnik«, na-

padnut od nekog kritičara, prestao je izlaziti, a o prvoj »Republici« nisu se pisale pohvale, nego se čekao čas da se redakcija usmjeri »pravim«, socijalističko-realističkim putem. Slabi pak teoretski članci, kritički napisi, koji nisu sličili onima iz sovjetskih časopisa, pojava književnih priloga, pa i mnogih knjiga što su bile u raskoraku sa socijalističko-realističkom teorijom i sovjetskim prijevodima, bili su u hrvatskoj književnosti izrazi neslaganja s dogmatizmom koji je bio na pomolu.

Ne smeta, međutim, što se termin »socijalistički realizam« stalno javljao u našoj književnosti između 1945. i 1949, i to ne samo kod pisaca koji su prošli kroz oslobodilački pokret nego i kod ostalih pisaca starih i mladih književnih generacija. Kako to da je taj termin kasnije nestao iz književnosti, i da su isti pisci i kritičari mogli nastaviti književno oblikovanje u slobodnome i prirođenom im smislu? O čemu se tu zapravo radi: da li o formalnom odbacivanju formula a zadržavanju staroga mišljenja koje se, silom prilika, bilo nekako prerušilo pa i sakrilo upravo iza deklarativnih parola o književnosti? A ako nije to, ili samo to, nije li se tu radilo o naglom kidanju s onom kritičarskom praksom koja je pod svaku cijenu nastojala da »betonira« deklariranu »jedinstvenu teoriju« jedinstvene društvene prakse? Koliko je u ovoj kritičarskoj raboti bilo neznanja ili nečega drugoga, a koliko pak taktičnog operiranja parolama uz koje se htjelo nešto i realno, iskreno reći o književnosti i njenoj ulozi, o piscima i knjigama, prošlim i suvremenim?

Mogu se postaviti (i postavljala su se) mnoga pitanja u vezi s pojavom socijalističkog realizma, koji se u našoj knjizi javljao više od jednog decenija, računajući tu predratne, ratne i poratne godine, dakle vrijeme u znaku boga Marsa. Na sva ta i slična pitanja treba u prvom redu reći da je forsiranjem »jedinstvene«, »službene«, u stvari ždanovljevske linije socijalističkog realizma, postepeno počelo slabljenje naše teoretske i praktično-kritičarske misli, i da se zbog toga bila počela javljati pustoš. Mozgalo se što bi to mogao i morao biti »naš socijalistički realizam«, a počelo je bivati šareno interno stanje naše kritičke misli, naših pisaca i kritičara.

Odgovor na postavljena pitanja nalazimo u ovoj istini: »Naše teoretiziranje o realizmu, otkada se i kod nas, silom historijskih i klasnih okolnosti, bilo javilo to teoretiziranje pod raznim formama (novi realizam, borbeni realizam, moderni realizam, socijalistički realizam, dijalektički realizam itd.), bez obzira kakav se termin javljao, ili što se (ili ne) pridjevalo kao pridjev staroj skolastičnoj i građanskoj riječi »realizam« — to vajno teoretiziranje i prepirke oko realizma — kod jednih se pisaca očitovalo kao iskrena i znalačka težnja da se pojam realizma, nerazdvojno od kritike i od zahtjeva umjetničkog djela (jer djelo od nas nešto zahtijeva), dijalektički, stvaralački rehabilitira, da mu se nađe stvarno moguće značenje. Kod drugih, koji su, nekada i dogmatično, propovijedali socijalistički realizam kao jedinu i svetu, neprikosnovenu liniju, u stvari ždanovljevski krutu, prakticistički, pragmatično pojednostavnjenu, sputavali su prirodni razvoj knjige, iako su možda najvatrenije željeli njezin napredak i polet.« Tek se danas vidi kako su stvari stajale, a kako bi morale dalje stajati. Ali, pravo govoreći, ni to nije bilo tako porazno, jer su se mnoge stvari iskusile i počele cijeniti mnoge vrijednosti i norme koje je dogmatizam odbacivao kao štetne za izgradnju nove svijesti u općem ruševnom stanju evropske civilizacije, koju od četrnaeste neprestano, čas ovo a čas ono, netko ruši i dovodi u pitanje. Situacija kritičara nije bila laka. Jer, kako se — da jednim primjerom ilustriram — propovijedao socijalistički realizam? Ja sam ovako, jadan i nevoljan, bio formulirao još davno u Splitu, u stvari ždanovljevski realistički diktat: »Socijalistički realizam je najveći, najbolji, najdublji, najmoćniji, najplodniji, najhumaniji metod u umjetnosti danas (naknadno sam bio saznao da slično kaže i sam Ždanov). To je revolucionarna politika i lenjinizam-staljinizam u umjetnosti, čemu se, dakle, mora svaki pisac iskreno pokoriti. Mi smo vam ga, drugovi (ja sam tu zamišljao galeriju naših rukovodilaca kulture, i ne samo kulture koju je netko negdje, ne znam gdje, socijalističko-realistički već i portretirao), o, mi smo vam ga, drugovi, drugovi pisci, formulirali i evo vam ga na upotrebu, da biste što bolje služili idealnoj stvari socijalizma. A znajte, da sve ono što nije napisano u duhu tih for-

mulacija i propisa, tj. tematsko-izražajnih zahtjeva i potreba radnog naroda, naših boraca i trudbenika, smatrat će se, naravno, dekadentnim, buržoaskim, apolitičnim, bezidejnim i tako dalje, ali stvarno i tako dalje.« Eto, takva se dionica javila u našoj kritici i teoriji, hraneći se argumentima iz tadašnje teorije i nešto iz naših predratnih naprednih časopisa i od legendi o njima.

Nije bilo lako ni stvaraocu ni kritičaru. Ali, kako smo već rekli, javljao se već pri završetku rata otpor takvu dogmatizmu. Osim spomenutog »Književnika« koji su uređivali M. Franičević, I. Frol, V. Kaleb, P. Lasta, V. Popović (ne navodeći prve otpore još za vrijeme rata, koje je teško ali ipak moguće registrirati), već kod prve pojave »Republike«, u njenom prvom broju, Krleža je štampao programatski esej, neku vrst manifesta, »Književnost danas«, koji je sadržajem kao i stilom u mnogočem odudarao od tada uobičajenog pisanja književnih članaka i kritika u našoj knjizi uopće. Krležin tekst nije bio javno napadnut, ali je u internim krugovima od nekih književnih radnika bio ocijenjen kao negativan.

Pored kritika, prikaza i prijevoda napisanih u duhu ždanovizma javljali su se i drukčiji tekstovi, koji su bili ili su htjeli biti socijalistički na svoj poseban način, upotrebljujući pri tome silom prilika termin »socijalistički realizam« i varirajući neke od njegovih formula. Tek 1949, kada su razvojem političke i ekonomske naše stvarnosti i naši književnici mogli da slobodno nastupaju, da slobodno kritiziraju i estetski teoretiziraju, bio je i formalno odbačen, u stvari, ždanovljevski termin — linija birokratskog realizma, kao jedina kulturna politika. Odatle vjerojatno još i danas otpor tome terminu, kao paroli koja podsjeća na loša književna vremena, ali i kao znak opreznosti da se ne bi vrag, pa i u malom izdanju, opet povampirio.

Poslije Krležina manifesta »Književnost danas« prvi značajniji kritički tekst koji se pojavio u našoj zemlji bio je Šegedinov esej »O kritici« (na Drugom kongresu Saveza književnika). Šegedin je u narednom eseju nastojao da što više istakne pozitivne elemente i rezultate naše kritike od Oslobođenja na ovamo, ne napadajući pri tome posebno socijalistički

realizam i njegove negativne posljedice, ali mudro ističući, već u uvodnom citatu, Kardeljevu formulaciju da se naučno stvaranje ne smije promatrati kao nekakav dodatak državnog aparata. Tako je dakle i s umjetničkim stvaranjem i kritikom. Nakon što se veoma oprezno osvrnuo na stanje u našoj književnosti i kritici, Šegedin se ogradio od pragmatizma u kritici, koji je, kaže on, opasan i u umjetnosti i u kritici te u krajnjoj liniji »vodi potpunoj dehumanizaciji: kritičar se javlja kao Čehovljevo lice Prišibjejev, a posao kao prišibjejevština«. Tu je težište Šegedinove tendencije. »Grubi prakticitet nužnosti — kaže dalje Šegedin — koji je često došao do izraza u našoj kritici, sve više je svodio umjetničku problematiku kod kritičara slabijeg kvaliteta na takozvani sadržaj. U sudaru s građanskom našom prošlošću, doista opterećenom raznim dekadentnim i formalističkim svojstvima, ona je tražila da se piše o temama, o kojima je doista trebalo pisati, ali ne stvarati takvo »trebalo«, koje se ukazuje kao vanjska nužda i koje ne vodi računa o tome, kome, kako i kada jedna tema može postati umjetničkim predmetom. Način, kako se to ponekad kod nas formuliralo, nije bio daleko od onoga, što je Plehanov okarakterizirao kao idealizam. Dobivao se kadikad utisak da umjetnost treba da izvire iz teorije, ideologije, a ne iz bića ljudskog, koje živi i rađa se u društvu i prirodi, a na kojemu se teorija, u živu organizacionom poslu, mora na koncu provjeravati.« Istaknuvši općenito pozitivne napore naše kritike i oprezno, kako rekosmo, ogradivši se od pragmatizma, što znači od ždanovizma i sličnih pojava, Šegedin je veoma pametno i nenametljivo uz pomoć Marxa istaknuo ljudsko biće, ljudski smisao koji treba da umjetnik što dublje i potpunije ostvari, a ne da bude kao onaj trgovac mineralima što vidi samo merkantilnu vrijednost, ali ne i ljepotu i osebujnu prirodu minerala. Takvo dijalektičko shvaćanje odnosa umjetnosti i čovjeka nameće drukčiji zadatak i metodu pravoj književnoj kritici, i odbacuje onu kritiku koja je, služeći se imenom partije, bila samo zapravo kritika na riječi, u frazi, a ne stvarna i prava kritika. Dobro na račun pseudosocijalističke kritike kaže Šegedin: »A kada naša vodeća kritika pretendira da govori u ime partije, ili barem stvara atmosfe-

ru takvu, kao da u ime nje govori, onda i pojmovi i sudovi, što ih ta kritika upotrebljava, poprimaju osobito svjetlo. I nije to samo moje uvjerenje, mislim, da su njeni sudovi doista dobili izvjestan deklarativan i apodiktičan karakter, a time i naša kritika bila shvaćena kao kritika konačnog suda. Ovakva kritika ne uvažava naročito argumente, dokazni materijal zanemaruje, ona ne uvjerava, ili što stvara naročitu atmosferu, argumente uzima negdje iz drugih neliterarnih područja, njoj je često bitno da postigne svoju praktičnu svrhu. Do koje mjere i kako je ovo potrebno? Stvarala se stoga lagana, ali sigurna atmosfera, u kojoj su već navedeni pojmovi sve više gubili racionalno, ljudsko značenje, imali su praktične posljedice i budili bojazan, strah, oni su iza sebe vukli — da se slikovito izrazim — i neku tamnu sjenu magije, a stvari, koje su dotakli, djela, kojima su pridavani, postajali su neka vrsta tabua.«

Drugi važni tekst iz naše književne borbe protiv ždanovizma bio je Krležin takozvani »Ljubljanski referat« (na Trećem kongresu Saveza književnika). Krleža i tom zgodom u novoj varijanti i s novim formulama i argumentima govori o poziciji naše narodne knjige koja ima, kao i naša zemlja, poseban a danas izniman položaj u svijetu. Ističući tu posebnost, upravo zalažući se za to da naša književnost doista bude posebna sadržajno-artistička pojava u krugu evropskih književnosti, Krleža je u novim političkim prilikama, u kojima se tada nalazila naša zemlja, ukazao koje opasnosti prijete prirodnom, spontanom, slobodnom razvitku naše književnosti, naše umjetnosti uopće. Krleža je u svome referatu posebno osudio socijalistički kič i šund, državotvorni, u stvari ždanovljevski birokratski realizam, ogradivši se ujedno od pseudomodernizma, od građanske dekadencije. Ovdje valja istaći činjenicu da to nije značilo jednostranu negaciju umjetnosti uopće u građanskom društvu, jer je umjetnost, kao kreativni i moralni čin, negacija samog građanskog društva iz kojeg je izrasla kao fatalna ljudska tvorevina. Ako se može reći da je, s jedne strane, ždanovljevski socijalistički realizam estetički dogmatizam »slijeva«, kao što je, recimo, papinski »indeks« to isto »zdesna«, a s druge strane da su razni izumi i bezidejne

»punjene ptice«, iako ponekad kobno poetične pojave građanske umjetnosti, izraz apsurda, svjedočanstvo mučnog apsurda suvremene civilizacije, onda je Krležin »Ljubljanski referat« (i ne samo on) glas i afirmacija našega čovjeka što se bori za svoju slobodu, za svoju umjetnost, našavši se dramatično, kako se vidi, između dogme i apsurda, na periferiji ruševne evropske civilizacije. Osnovna svrha, jezgra ovog manifesta kao i Krležina cijelog estetičko-esejističkog aktivizma jest u strasnom zalaganju za našu, vlastitu socijalističku umjetnost, koja će se i javiti ako se bude razvio naš socijalistički kulturni medij, svjestan svoje bogate prošlosti i svjestan, kaže Krleža, svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu. Ne za ždanovljevski nazovi socijalistički realizam, nego doista za realizam socijalističke umjetnosti. On neće biti parola, fraza i prazna propaganda, nego stvarno, nadareno, temperamentno slikanje života. Krleža izričito na jednom mjestu, zbog obrane socijalističke slobode i čistoće umjetničkog stvaranja, kaže (ako sam dobro razumio) da je njegovu referatu, njegovoj tezi svrha da bude pledoaje za obranu »socijalističkog realizma«, što znači zapravo istinitosti socijalističke umjetnosti i autentičnosti njena stila, koji ne može biti socijaldemokratska ždanovljevska ili dekadentnoburžoaska prazna forma.

U istom antiždanovljevskom duhu javljala su se u hrvatskoj književnosti i kritici brojna nova, mlada imena i pokretani su brojni časopisi. Vrijeme između četrdeset osme i pedeset osme, između Drugog i Petog kongresa Saveza književnika, karakterizira borba za prirodnu književnu klimu, koja znači, u odnosu na stanje u prvim poratnim godinama, stvarno otkriće slobode tzv. umjetničkog stvaranja i diferenciranje osnovnih književnih shvaćanja, što znači i kritičarskih metoda i kritičarskih imena. Tako se opet prirodno nastavio rast naše književnosti, o kojemu se bilo počelo misliti da je doveden u opasnost dirigiranom kulturnom politikom u vrijeme poraća, u vrijeme administrativnog upravljanja pitanjima književnosti i umjetnosti.

Osim tada glavnog, a donekle i vodećeg hrvatskog književnog časopisa »Republike«, koja se brzo snašla u novim

političkim prilikama i u novom duhu naše kulture, pa i »Hrvatskog kola«, brzo se, umjesto prilično socijalističko-realističkog omladinskog »Izvora«, javio časopis »Krugovi« (od proljeća 1952), kojem na uvodnom mjestu piše V. Pavletić tekst »Neka bude živost...«, fragmenat iz eseja »Umjetnik i sloboda«. »Dijalektički realizam? Socijalistički? — mladenački piše Pavletić — Realizam apsurda? Ili jedan od izama?... Čitava rizma papira? Programi, pravci i firme najmanje su važni. Oduvijek su bili samo praktično oruđe, publicistička prethodnica, koja je krčila put glavnini — umjetničkom djelu. Kad se djelo ostvari, sasvim je svejedno koji ćemo termin prihvatiti. Termini nemaju druge svrhe, no da klasificiraju već postojeće... I neka bude živost... Književna republika teško podnosi tiraniju jednog isključivog suda, mišljenja i ukusa.« U drugom broju »Krugova« Đuro Šnajder piše esej »Za suvremenost naše proze«, iz kojeg izbija isti duh kao i iz spomenutog Pavletićeva eseja. Možda je najbolje citirati neka mjesta iz Šnajderova eseja da se tako vidi kako se slobodno pojavilo nešto novo, a opet tako naše i staro, nešto što je bilo potisnuto ili se potiskivalo. Traumatično su se ljudi u tim godinama književno ispoljavali, i sva ona masa stihova, članaka, eseja i nešto proze djelovali su svježe i oslobođavajuće. »Prije nekoliko godina — piše Đ. Šnajder — raspravljalo se kod nas veoma često o „socijalističkom realizmu" i tipičnom, i preštampavali su se članci iz sovjetskih književnih časopisa, Fadjejev „Poraz" spominjao se kao „obrazac" socijalističkog realizma, pjesnike koji su pokušavali nekako na svoj način da progovore o suvremenim zbivanjima proglašavalo se dekadentnima, a kritičare, koji su nastojali da u umjetničkom djelu pronađu elemente kreativnosti, nazivalo se anarho-individualistima (slučaj Šegedinove ocjene romana „Do viđenja u oktobru"). Onda se odjednom (netko teže, netko lakše) shvatilo da to nije „ono pravo" i na temelju nekih estetskih postavki, a obzirom uglavnom na našu današnju literaturu, formirale su se „grupe", od kojih su neke (kao na primjer ona oko „Mladosti") otišle u drugu krajnost i pod parolom: prevoditi i prevoditi, odletjele gotovo sasvim sa tla ove naše zemlje, pro-

glasivši uime „savremenosti" neke „principe", koji su već odavno prestali da budu savremeni.«

Uz »Krugove« javlja se »Tribina«, koju izdaje studentski »Klub za suvremenu književnost«, a glavni i odgovorni urednik joj je bio Slavko Mihalić. Zatim se javio po jedan broj »Literature« i »Galerije«, oba lista Krste Špoljara i Miroslava Vaupotića. U Slavonskom Brodu se javio »Glas Mladih« i nekoliko brojeva »Vidika«, a u Vinkovcima jedan broj »Književne revije« i u Splitu »Stvarnost«, »Peristil« i nešto kasnije »Vidik«; početkom 1954. »Mogućnosti«. Iduće godine javlja se Zlatko Tomičić kao odgovorni urednik časopisa »Međutim« (dva broja), a grupa pisaca radnika počinje izdavati list »Koraci«, kao što je u poraću Ive Čaće bio pokrenuo list »samoaktivista« »Izvor« (tri broja).

U svim tim i drugim tadašnjim i kasnijim listovima i časopisima, »starih«, »mladih« i »srednjoškolaca« (u to vrijeme osnovan je i srednjoškolski »Polet«, prvi broj svibnja 1953, i mnogo drugih srednjoškolskih listova) osjeća se, bez sumnje, zanimljivo i simpatično slobodarsko književno previranje koje ide usporedo s općim ekonomskopolitičkim previranjem i promjenama u zemlji. Zanimljiv je uz gore spomenute i mnoge, mnoge druge članke i eseje, napis Miroslava Vaupotića, »Nekoliko varijacija na „poznate" teme« (štampan u »Literaturi« i »Galeriji«), koji uz neke pretjerane formulacije, kakve su, uostalom, svojstvene mladosti, iznosi niz istina tako karakterističnih za ono vrijeme, pa ja lično držim da je ovaj Vaupotićev kritički napis, zapravo Vaupotićev manifest, uz neke Pavletićeve, pa i Špoljarove, Tomičićeve i još neke druge, jedan od najkarakterističnijih kritičkih tekstova samoprozvanih »mladih« ovog razdoblja hrvatske književnosti.

»Trebalo bi — piše M. Vaupotić — prevladati naše sitne malograđanske predrasude, naše usko nacionalne tradicije, provincijsko ogovaranje i filistarsko-egoistički trač među kulturnim radnicima, a također likvidirati bauka kozmopolitskog „kolonijalnog mentaliteta", koji navodno negira našu autohtono slavensku i jugoslavensku literaturu. Šta znaju naši prozaisti o literaturi, što mi znamo o svjetskoj književnosti? U ušima nam zvone tipično tipizirane timofejevske fra-

ze, imamo tradiciju naše folklorno-realističke seoske novele, čitamo i poznajemo Maksima Gorkog, Krležu i Ivu Andrića, usvojili smo teze Lukača o „kritičkom realizmu" Balzaca i Tolstoja kao imanentne i suštinske aksiome realističke umjetnosti. Godinama su nas kljukali „teoretičari" socijalističkog realizma da su djela Simonova, Gorbatova, Fadjejeva i kompanije klasični obrasci nove napredne literature. Teško je danas svima, a naročito mlađoj generaciji, koja treba da uči od starijih, izići iz toga kaosa teoretske konfuzije i praktične skolastike, koju su nam servirali neki „stari"...«

Na sve to i takvo previranje »mladih« malodušnici su gledali sumnjivo, pa im se spočitavala neka vrst nepatriotizma i dekadentnog kozmopolitizma. Javljali su se takvi glasovi, ponajviše usmeno, zatim iz konzervativnih krugova kao i iz usta onih što su mislili da taj posao i to govorenje može dovesti do izvjesnih antisocijalističkih pojava. Sve te prigovore lako se moglo odbiti, a postoji i dosta dokaza kako se, u tom previranju, znao iskreno istaknuti duh povezanosti za stvar naroda i socijalističke sudbine. Već treći broj »Krugova« (dakle »krugovaši«, tako se zvalo aktere tog lista) na uvodnom mjestu donosi poznate Rakićeve stihove:

Danas nam kažu, deci ovog veka,
da smo nedostojni istorije naše,
da nas zahvatila zapadnjačka reka,
i da nam se duše opasnosti plaše.

Dobra zemljo moja, lažu! Ko te voli
danas, taj te voli, jer zna da si mati,
jer pre nas ni polja i krševi goli
ne mogoše nikom svesnu ljubav dati!

Odgovori novoj generaciji, koji su druge, polemičke naravi, nisu bili česti. Stariji su pisali svoja djela i njihovi prozni, poetski i esejistički radovi najbolje mogu posvjedočiti kakva su stanovišta i shvaćanja ti pisci zastupali. Pozivanje »mladih« pak na ovo ili ono starije ime potvrđuje da su »mladi« lako, prije ili poslije, naslutili prave vrednote starijih,

njihove nemire i drame, koje su brzo ipak shvatili. Ipak treba spomenuti barem jedan polemički odgovor »starih«, od kojih je, po mome sudu, najtipičniji članak »starog«, zapravo i polustarog i polumladog Josipa Barkovića, »O nervozi vremena«, štampanog u istom, trećem broju »Krugova«, u kojem je istaknuta citirana Rakićeva pjesma. Barković u svome članku naime odgovara na spomenuti Vaupotićev tekst, ali iznosi mnogo i takvih formulacija iz kojih se dobro razabire ondašnje previranje među književnicima.

»Od naglog preloma, koji se očitovao u umjetnosti, osobito u literaturi, — piše J. Barković, a tu misli na rezolucionaško vrijeme — najjači potres doživjeli su oni koji tek uđoše u život i literaturu. To je i razumljivo, jer ih je to prelomno vrijeme zateklo u stadiju — odgajanih. Odatle i njihova žučljivost, pa kod mnogih i uvrijeđenost, da ih se prevarilo, da im se stvaralo božanstvo i preciziralo svih njegovih dvanaest zapovijedi o životu i djelovanju. I gle, ploče se razbiše, zapovijedi padoše u prašinu. I zato, kad M. Vaupotić u »Literaturi« optužuje uz ostale i »Izvor«, da ga je kljukao dogmatičnim člancima, koje je tok života oborio, u tome ima dio istine. Ali, samo dio, i kad se ohladi njegova usijana glava, — ljuti se eto i Barković — kad on malo ozbiljnije izađe na literarno poprište, onda će i njega život poučiti da se i u tim danima poznavala i tražila umjetnička istina, pa makar na nešto pragmatičan i uprošćen način.«

Dodirujući pak u svom polemičko-kritičkom odgovoru, uz mnoge druge probleme i imena i spomenuti Pavletićev uvodni članak u prvom broju »Krugova«, Barković ovako o njemu govori: »Prvim brojem novorođenče je zakreštalo nekako neobično za dosada naše uspokojene uši. Temperatura se u okolini novorođenčeta podigla, osobito u redovima onih koji bi htjeli da mladi budu „pametni i poslušni". Prva violina iz tih krugova mladih, Vlatka Pavletića, dala je osnovni ton, kao opći refleks na preorijentaciju iz socijalističkog romantizma u realizam današnjice. U svom uvodniku prvom broju „Neka bude živost"... Pavletić piše:

„Čovjek današnjice ovladao je prostorom, ali je pao pod vlast još goreg tiranina, neumoljivog vremena, i njegove sadističke ljubovce — brzine.

I —

Zato, uime realizma današnjice, moramo prevazići realizam prošlosti."

Prvo je generalni psihološki osjećaj tog mladića našeg nervoznog doba, a drugo je zaista želja da se pošteno i savjesno umjetnički odgovori na sadašnje narudžbe vremena.«

Malo smo opširnije razmotrili pojavu »mladih« i na tu komponentu antiždanovizma iz prostog razloga jer se radi o pojavi nove generacije, tj. o stanovitom osvježenju i živosti koja je došla iz mladih književnih redova. A o pojavi mladih pisaca, pa bile i prosječne, obično se vodi malo više računa jer se ne može poreći da mladost ne izaziva stanovitu radoznalost, budeći ujedno mnoge nade.

Mnogo ozbiljnija i teoretsko-kritički kudikamo dublja pojava, na istom frontu traženja jasnoće, bio je Izvanredni plenum Saveza književnika, koji se održao u Beogradu od 10. do 13. novembra 1954. Osim Krleže, koji je dao uvodne teze »O tendenciji«, iz NR Hrvatske je držalo referate ili sudjelovalo u diskusiji još nekoliko pisaca (Šegedin, Franičević, Novak, Jeličić, Šinko). Ovaj plenum književnika, a moglo bi se reći i plenum kritike i mišljenja o estetici, nastao je na inicijativu samih pisaca, a posebno Krleže, kao prirodni rezultat književnog i kritičarskog previranja, počevši uglavnom od Šegedinova eseja »O kritici« pa do pojave plenuma, tj. do Krležinih teza »O tendenciji«. Koja je bila svrha ovog kritičarskog foruma? U uvodu objavljenih referata i materijala o kojima se diskutiralo kaže se da se, istina, od Izvanrednog plenuma nije moglo očekivati da se raščiste sva otvorena pitanja naše književnosti, ali je postojala opravdana nada da će se mnoga od njih jasnije osvijetliti i na taj način omogugućiti formuliranje stanovitih gledišta o našem književnom stvaralaštvu. Jer za čitavo to vrijeme javljalo se u književnoj matici kojekakvih mišljenja (nihilizma i sličnog tome, čemu su Krleža u Ljubljani a i drugi pisci u svojim kritičkim prikazima davali otpora), pa je trebalo malo glasnije i opet na-

glasiti sadržajnomoralnu i artističku vertikalu; već sam Krležin naslov — »O tendenciji« — govori mnogo. Ovdje Krleža postavlja velik broj novih teza, a mnoge svoje stare istine varira na drugi način, suočavajući ih s novih prilikama u kojima se nalazimo. Nije moguće na ovom mjestu ponavljati dubine Krležinih misli, ali, mislim, treba istaknuti kako je Krleža, pokazujući kako se krećemo između prirode, krvi, društva i politike, posebno ukazao na smisao ljepote, na veličinu čovjeka i njegov moral usprkos svemu:

»Smisao ljepote u grozoti svemirskog zbivanja uočio je čovjek onoga trenutka kada je postao pjesnikom. Smisao života jeste u tome, da je sve što živi — životinja, a smisao ljudskom životu daje čovjek time, što je pojavivši se kao Orfej među zvjerovima prestao biti životinjom.

S tom orfejskom ouverturom diže se zavjesa ispred osnovnog pitanja: problem umjetnosti nije samo pitanje ritmičke igre po zakonu slijepe tromosti materije! Tajna umjetnosti jeste u tome što se pod njenom koprenom krije moralno-intelektualna inspiracija za sve one napore koji su čovjeka stvorili čovjekom. To nije samo pitanje načina i vještine u izražavanju, nego isto tako i pitanje ljudskog moralnog lika i njegova opstanka pod zvijezdama.

Ima li u svemu tome — pita Krleža — ima li u svemu tome neki kompas? Ima. Čovjek. Dakle, moral toga čovjeka, tačno određen u prostoru i vremenu — usprkos svemu ipak.«

Kako je to pametno i blagotvorno došlo našoj kritici i misli! I usprkos svemu ipak! Usprkos svemu! A kamoli naše borbe oko »Krugova«, natezanje tzv. starih i tzv. mladih, ili pak borba za redovno izlaženje časopisa (koji otprije rata kod nas sa zakašnjenjem izlaze, o čemu naša kritika uzaludno piše godinama). Tako je ponovno, na Izvanrednom plenumu Saveza književnika naglašen sadržajnoartistički smisao umjetnosti, koji može dati i ponijeti samo moralno-intelektualna ljudska inspiracija!

Da rezimiramo! Naša se kritika mogla razviti, općenito rečeno, u sadržajnoartističku kritiku, jer se — ipak — znala opirati raznim oblicima utilitarizma i estetici dogmatizma i koristiti dobra iskustva starijih generacija i utjecaje razvi-

jenijih kritičarskih klima izvana, stječući tako materijalističko shvaćanje umjetnosti i njene veze s drugim oblicima ideologije ili oblika kulture. Ali to nije sve; ne smije se zaboraviti naime da je sudbonosnu ulogu u njezinu razvoju odigrala i politika naprednih društvenih snaga koje su plodonosno utjecale na razvoj naše kulture posebno i naše samosvijesti uopće. A utjecajem politike i porastom samosvijesti porastao je kod nas, a osobito u književnoj republici, filozofski smisao, tj. potreba da se stvari uzimaju i gledaju filozofski duboko, što je opet pomoglo da je počeo bivati sudbonosniji u našem biću pojam slobode.

Rečeno je da se otporom utilitarizmu, uopće jednostranom shvaćanju književnosti i njene uloge kod nas obranio, u osnovi, smisao takozvane slobode umjetničkog stvaranja. Isto se tako odstranilo upletanje administracije u pitanja književnosti kao i forsiranje jedne jedine, službeno, administrativno branjene linije, tj. onoga što jedni zovu socijalistički, odnosno birokratski realizam, drugi ždanovizam, treći staljinizam u literaturi i tome slično. Postavlja se međutim pitanje: do kakvih je pak mišljenja o književnosti naša kritika došla i kakvi su se kritičarski tipovi i koje metode razvile — poslije poraza birokratske kritike, tj. ždanovizma u našoj knjizi?

Na ovo i tome slična pitanja nije teško odgovoriti. Valja prije svega reći da se u zadnjih desetak godina naše književnosti javilo toliko različitih mišljenja, načina kritičarskih izraza, edicija, časopisa, anketa, polemika, prijevoda, zbornika i tako dalje, da se doista to previranje, u usporedbi sa stanjem u književnosti i kritici prvih poratnih godina, osjeća kao dragocjena književna i kritičarska sloboda. Poznato je da su naše knjige u poratnim godina izlazile često bez osvrta u štampi, ili se pojavio kakav bojažljivi i nerijetko i šamarosvrt, ako se radilo o kojoj »dekadentnoj pojavi«. Naprotiv, u zadnjih desetak godina naša periodika je knjige i te kako registrirala, a bilo je slučajeva da je o istoj knjizi znalo izići i tridesetak raznih prikaza. Iako stalno kukamo da nemamo kritike, ipak možemo reći (jer je to kukanje pretjerano) da je sve to ipak bio kritičarski polet, kritičarska sloboda i kritičarski rad koji neće biti doveden u pitanje ako budu željeli sami književnici i ako, u isti mah, kakav politički potez, ciljajući recimo na nešto drugo, ne bude nehotice nepogodan i za kritiku i književnu klimu.

Iz toga književnokritičarskog previranja od svršetka rata na ovamo javljala su se u našoj književnosti mnogobrojna mišljenja i mnogobrojni sudari. Sva ta mišljenja teško je sistematično prikazati, jer su mnoge pojave, većina njih, iako bučne, ipak mnoge od njih i korisne, bile neizrazite i bastardne, eklektički šarolike i nedorečene. Osim toga, mišljenja su se prepletala kod samih pojedinih pisaca — što je opća pojava u historiji estetske misli — pa to još više otežava da se uoči diferencijacija i razlike. Ipak, i usprkos svim kaotičnim i neodgovornim pojavama, i usprkos česte nelogičnosti i nedorečenosti, mogu se u našoj kritici i estetici zapaziti uglavnom tri-četiri glavna, veoma krivudava književna mišljenja, o shvaćanju umjetnosti i književnosti, njezina očitovanja, njezina bitka. Nije potrebno posebno govoriti da se kod ocjene umjetničkog djela, dakle za vrijeme kritike, kritičkog procesa, javlja općenito mišljenje o umjetnosti, tj. naviru estetske premise ili se ukazuje put prema teoriji i estetici.

Jedni su naime mišljenja da je realizam (a tu kategoriju uzimaju u širokom značenju) — kako to kažu — osnovna i najviša mogućnost jučerašnje i današnje književnosti, i da sve ono što nije napisano u duhu realizma znači aberaciju, dekadenciju, krivo traženje smisla i izraza književnosti, njena moralnog opravdanja. Pobornici ovog pravca pozivaju se čak na Aristotela i druge antičke pisce i traže argumente u cijeloj historiji književnosti. Već je Aristotel — ističe jedan pisac — opazio da pjesnik, upravo kao i slikar ili kipar, mora uvijek oponašati od trojega na broj jedno: ili naime ono što je bilo, ili jest ili što se kaže i čini da jest, ili što treba da bude... Ako je opjevano nešto što ne može biti, to je pogrešno, kaže dalje Aristotel (konj s obje desne noge naprijed ispružene), ali je opravdano ako umijeće postiže svoju svrhu. Svrha je naime rečena ako tako čini potresnijim ili sam taj dio ili drugi. Ali je Sofoklo — ponavlja isti naš pisac — kazao da on prikazuje ljude kakvi treba da budu, a Euripid kakvi jesu.

Prema takvu mišljenju proizlazi, što je već banalno ponavljati, da je realizam, tzv. »istinitost« u prikazivanju, glavno ne samo u smislu klasičnog građanskog realizma nego uopće u razvitku historije književnosti. Ali odmah treba reći da se pri tome istovremeno uvlače i antiteza i mnoge druge stvari. Čak i Aristotel opravdava umijeće koje prikazuje konja s dvije desne naprijed ispružene noge, a Euripid se javlja kao antiteza Sofoklu: biva, može konj i s tri noge, a može kako bi trebalo da bude, pa i kako želiš, kao što može kako jest... I tako dalje. Ali opet, ali ipak realizam — realizam je glavno usprkos svemu.

Drugi pak opirući se dogmatskom, apodiktičnom slavljenju realizma, bilo u smislu klasičnog građanskog realizma, bilo u smislu birokratsko-socijalističkog, vide u tome pokušaj da se ograniči stvaralačka i stilska sloboda a to znači i dovede u pitanje slobodan i spontan razvoj knjige, dublje shvaćanje bitnosti umjetnosti i njena čara. Zastupnici ovoga shvaćanja, dakako, ne negiraju realizam danas; oni su za realizam kao i za druge mogućnosti izraza, poučavajući da se mora izbjegavati svođenje književnosti na jednu struju, na jedan termin, tj. na jednoobraznu teoriju, na jednu teoretsku formulaciju i prostu sistematizaciju vrednota, sredstava, izraza, forma. Zagovornici ovoga strujanja su u prvom redu za vizionarno, fantastično i tome slično, a opreznije pristupaju dubljim zakonima umjetnosti, bitku umjetnosti i ljepoti. Dajući otpor svakoj vulgarizaciji estetskih misli uopće, profaniraju misli o tako delikatnoj stvarnosti kao što je umjetnost. Šegedin se čak prigodice opire i realizmu, držeći mudro — paralelno s Aristotelovim primjerom o konju ili s Euripidovim mišljenjem (a za to, uzput rečeno, govori još bolje cijela mitologija) — da pojam »realizam« ne može obuhvatiti ono što je bitno za umjetnost. »Ja ne mogu — kaže Šegedin — da se složim s tim da u pojmu „realizam" možemo obuhvatiti ono što je bitno i esencijalno, kreativno, poetsko u toku stvaranja koje nazivamo umjetnost.« Dok su pobornici prvog mišljenja skloni da naglašavaju društvene uvjete umjetnosti, sociološki karakter umjetnosti, ovi drugi, sad implicitno vodeći a sad i ne vodeći računa o tome, traže njen, kako da

kažem, iskonski karakter i muče se oko toga da uđu u njeno biće, njenu ljepotu, u ono što uzbuđuje i čini je vječnom, čemu su se, usput rečeno, čudili i klasici marksizma. Nije stvar u tome da kažemo kako ovo ili ono djelo ima obilježja klasicizma, realizma, romantizma ili ekspresionizma, nego se radi o tome da se osjeti bitak umjetnosti, da se delikatnim jezikom, bio on poetičan ili filozofski apstraktan, fino i naučno tačno izreče, kako već nužda života traži, njena ljepota, struktura, njezin smisao i neizrecivost.

Treći pravac koji se u našoj književnosti može nazreti krivuda nekako između spomenutih mišljenja i priznaje pravo svim mogućnostima izraza, ali delikatno naglašujući svrhu umjetnosti i njenu utjecajnost. Pristalice ovoga mišljenja, koje se često nađe kao između teze i antiteze, vide u tome suprotstavljanju onu neophodnu borbu, grubo rečeno, realizma i nerealizma, dvaju tako reći osnovnih umjetničkih očitovanja u historiji umjetnosti. Kod velikih umjetnika su ta očitovanja doista međusobno prožeta i nerazdvojna, to što se na svaki način zna imenovati realizmom i na svaki način nerealizmom. U Homera, u cijeloj mitologiji, krugu eposa i epike, u Dantea, u Shakespearea, u našoj narodnoj pjesmi, u velikim romanima u kojima se vjerno fiksiraju i sni i snoviđenja, nenormalna i neobična stanja, a da liriku i ne spominjemo, ono tobože nazvano realistično i ono nerealistično, kao čovjek i nečovjek, bog i đavao, prirodno — parazitno i simbiotično — živi i zajedno se opire ništavilu i apsurdu. Učini se da ovo mišljenje dramatično traži mogućnost — kako da slobodu umjetničkog stvaranja tako reći disciplinira s idealom onoga čovjeka koji u apsurdu i zločinu vremena traži sredstva da se čovjek ne izgubi u totalnom barbarstvu. Kako, naime, osluškujući tajne bitka ili, da uzmem Kranjčevića, dirajući tajne bitka, dakle spoznajući sebe i svoju ljudsku dijalektiku — kako naime očovječiti umjetnošću tu dijalektiku i biti u isti mah onaj čovjek što neće da se potpuno survamo u barbarstvo? U književnosti i njezinoj kritici postavljaju se danas sudbonosna pitanja i odatle književnost i kritika postaju sve filozofskije ljudske ideologije.

Pored već spomenutih pravaca, koji moralno teže nečemu, dakle izraz su humane volje, javlja se u našoj knjizi i kritici još jedan, da tako kažem, nihilistički pogled na književnost uopće, imoralan odnos prema njoj, prepuštajući kako apsurdu tako i birokratizmu, robovanje asocijaciji i furijama vremena. Posebno je pitanje koliko je to recidiva dekadentne građanske kulture a koliko odraz birokratskih sklonosti. Jedno je istina, ima u našoj književnosti i kritici, u našoj kulturi uopće, mnogo imoralizma i neodgovornog postojanja. Danas se osjeća da sve to propada i da nije moćno nametnuti se, iako mnogo smeta i zamućuje obzorje. Administrativni čin ne bi nimalo pomogao: sluzavi spuž nihilizma uvukao bi se u tminu i iz nutrine bi poput grube gliste rovao na isti način kao dotad — možda gore i proždrljivije.

Što se pak tiče kritičarskih fizionomija, određenih kritičarskih tipova, odmah valja reći da ih nije mnogo bilo ni u ovom razdoblju naše književnosti. Dosta se za vrijeme tog našeg kritičarskog previranja, sticanja mišljenja, javljalo ljudi, no, većina njih, iako je dala znatan prilog za unapređenje naše knjige, tekuće književne atmosfere, nije ulagala mnogo truda da se određenije manifestira i da docrta skicu svoje fizionomije.

Uz Krležu i Barca najizrazitiji je kritičar poznati prozaist *Petar Šegedin,* kojem se kao kritičaru nije posvećivala posebna pažnja, nije se zapravo ništa reklo o njegovu kritičarskom licu. Zato je u vezi sa Šegedinovim kritičarskim radom potrebno postaviti slijedeća pitanja: Što je bitno u Šegedinovu kritičarskom postupku, u njegovu analiziranju književnog djela? Kakva je to kritika s kojom se Šegedin pojavljuje? Šegedin se prije svega revoltira na frazu kao na ubitačnu shemu, suhi karton, jer se frazom i frazetinom ne može autentično ispoljiti misao i fantazija — emotivnost. Sve što je fraza, tuđa naučena fraza, pusta je gluma i nema nikakve veze s umjetnošću. Odatle ono bitno u Šegedinovoj kritici — jednostavno rečeno — usredotočenje na riječ, na fenomen riječi kao na jedino književno izražajno sredstvo u kojem se očituje sav čovjek, sve njegove jasne i takozvane tajanstvene, čiste i mutne strane. Utvrdivši u izravnom kontaktu s književnim djelom, da li je to djelo živo ili mrtvo ili pak bastardno, da li je doista vrijedno kritičkog suda i truda (pa bilo ono i slabo, ali i tom slabošću za kritičara poučno, kao što je poučno bolesno tijelo medicinskom oku), Šegedin se zanima za organizaciju riječi u djelu i za njegovu kompoziciju, za njegovu strukturu koja je složena kao sam život, ali ne i neprotumačiva pojava. Polazeći od riječi, od riječi u njezinu poetsko-književnom realitetu a ne gramatičko-stilističkom (iako ne odbacujući stilistiku kao logiku jezičkog izraza), Šegedin na svoj način pokazuje da je književno djelo ona sretna rezultanta interferencije emotivno-mislene i društveno-običajne konstante. Za kritičara, za književnu kritiku, primaran je, upravo sudbonosan, živi kontakt s djelom, dakle razvijen ukus, moć prepoznavanja poetskog, a sekundarno je, iako za analizu strukture potrebno, znanje psihologije pa i biologije kao i društvenih nauka, humanističkih nauka uopće a posebno nauka i disciplina o umjetnosti i književnosti. Šegedinov metod je dijalektičko-materijalistički, ali on ne insistira, ili prvenstveno na društvenom elementu (što bi moglo odvesti u sociologizam), ili na psihološkom (strah od psihologizma), ili pak na filozofsko-refleksivnom (put k filozofskoj kritici), nego na estetskom čemu treba da služi sve kritičarevo znanje. Ali valja međutim naglasiti da Šegedin zna istaknuti moralnu stranu djela, njegovo značenje za određenog historijskog čovjeka, pa se može reći da Šegedinova strukturalna kritika graniči prije svega s moralističkom estetikom. Može se čak tvrditi da je, u nekom trenutku, uvjetovanom društvenim okolnostima, Šegedinovo mišljenje o umjetnosti u stanovitoj kontradikciji, kada, iskreno zalažući se za slobodu umjetnosti, za njezin spontani i slobodni rast, nenadano se zna naći na spasonosnoj, a opet i tako opasnoj granici moralizma, tačnije rečeno, traženja i isticanja moralne uloge ove ili one umjetnosti. No to su neizbježni vrhovi za najveće duhove suvremene kulture i književne, estetske misli, te tome i ne bi trebalo pridavati posebnu važnost!

Drugi značajni kritičar, *Ervin Šinko,* koji već petnaestak godina djeluje u hrvatskoj književnosti, posebno se, kao i Šegedin, zapaža u književnoj republici, korisno utječući na naš

književni razvoj, mada se ne može istaknuti svaki njegov napis (npr. onaj o Šegedinu, o mladima, o »Izvoru« i tome slično). Šinko je lik srednjoevropskog marksističkog intelektualca koji je svoj kritički, svoj književno-estetski rad posvetio stvari svoga revolucionarnog poziva. Iako u Šinkovim napisima, esejima i kritikama o umjetnosti i književnosti ima vidnog znanja ljudske kulture uopće, ipak njegovo rasuđivanje o umjetnosti i književnosti nije estetsko, književno, već ili sociološko, ili filozofsko pa i moralizatorsko, ukoliko nije teoretsko. Šinko, na primjer, spretno, jasno prikazuje odnos klasičnog realizma i naturalizma, on vrlo iscrpno raspravlja o odnosu kulturne baštine i socijalističke umjetnosti; njegovi eseji o Krleži, Gladkovu, Voltairu ili kojem drugom priznatom imenu otvaraju pred nama nepoznate horizonte i bogate nas naučno tačnim formulacijama (o čovjeku, o društvu, o umjetnosti itd.). Ipak, uza sve te vrline u Šinku prevladava filozof ili sociolog koji ima posla prvenstveno s mislima i s čovječanstvom, s velikim idejama i antinomijama, a ne s intimnim pipanjem umjetničkog djela, s onim delikatnim osluškivanjem umjetničkog pulsa i opasnom analizom strukture, kako obično radi Šegedin. Šinko prilazi djelu superiorno, kao odozgo; on se kreće evropskom kulturom i književnošću kao svojom rođenom baštinom od koje koristi svoju desetinu, pa kao takav može biti poput onog dnevnog kritičara što čita nova djela, za njih traži dijagnozu, muči se da li da djelo osudi ili poetično preporuči i proslavi.

Na prvi pogled nam se može učiniti da je Šinku sličan *Marijan Matković* kada čitamo njegovu knjigu »Dramaturški eseji«, no to bi bio pogrešan pogled. Istina, Matković ponekad piše slično kao i Šinko baratajući znanjem i uživljavajući se u svjetske dramatičare i njihovo vrijeme od Euripida do Ibsena; on nam zna podastrijeti piščev lik i njegovo vrijeme kao iskusan publicist ili filozof kulture. No, Matković posjeduje jednu drugu vrlinu, koja je zapravo njegova posebna vrlina. On naime zna, iako u izrazu, terminološki, nije uvijek fin i neposredan, da stvarno osjeti naše vrednote, jučerašnje i današnje, i da o njima izrekne kritičkih formulacija koje doista stoje. Budući da Matkovića u prvom redu zanima vrednota,

njegova je kritika u krajnjoj liniji književna, estetska, a pribjegava tumačenju djela i s društvenog i s etičkog stanovišta kada je riječ o djelima prošlosti koja imaju klasičnu vrijednost. Istini za volju, Matković rado sintetično govori o djelu i iznosi sumarne formulacije jer nije strpljiv da iznese svoje analize, svoje doživljaje i zapažaje pomoću kojih je upravo došao do svojih sintetičnih stilizacija. Počevši kod Krleže (o čijim je dramama prvi poučno pisao) i Matoša (o čijoj je kritici napisao najbolji ogled koji kod nas postoji), Matković je pisao svoje eseje i kritike u prolazu, prigodice i prema društvenoj potrebi, a ne iz ambicija da se izgradi kao kritičar i da razvije svoj metod, neko svoje posebno kritičarsko pristupanje i analiziranje djela.

Našu pažnju u razvoju poslijeratne kritike zaslužuje i *Ivo Frangeš* koji, na svoj posebni način, ističe s t i l i s t i č k u k r i t i k u. U čemu je stvar? »Spoznaja, na kojoj stilistička kritika počiva — piše Frangeš — mogla bi se sažeti ovako: svaka rečenica, svaki izraz, samo je jedan od mogućih izbora, „choix", „scelta", i ona, a to je najvažnije, sama sa sobom nosi sve ostale izbore, n e i z r e č e n e a l i s a d r ž a n e. Tko analizira stil umjetničkog djela, osjeća u isti mah i apsolutnost i relativnost piščeva izbora; apsolutnost, jer je pisac upotrebio upravo taj izraz, „izbor", a ne koji drugi; relativnost, jer čitalac u isti mah vidi, čuje, osjeća i druge mogućnosti (bolje ili gore, svejedno) ili bar jedan dio njih. U tome i jest smisao i vrijednost takozvane kritike brčkarija *(„critica degli scartafucci")*, koju Croce toliko napada.« Ali Frangeš ne želi da se ostane samo na površini jer bi to značilo otvaranje puta formalističkoj analizi. Zbog toga se u Frangešovoj težnji nazire sklonost, i ne samo sklonost, da se u isti mah govori i o sadržajnom kada se analizira stilski kvalitet. Potrebu za evociranjem sadržajne strane uvjetuje društvena stvarnost, okolnosti sredine, kako to kaže Frangeš, iznoseći primjerice činjenicu da je Barac istakao kako su mu pojave okupacije omogućile posebno razumijevanje Mažuranićeve pjesme o Smail-agi, Frangeš uz to smatra da je stilistička kritika povezala lingviste i teoretičare književnosti, i to u času kad se činilo da su se jedni od drugih najviše odmakli. Jer sve je

radi cjelovitog suda o umjetničkom djelu i baš zbog toga niti jednoj od kritičkih metoda ne treba a priori dati prvenstvo.

Utjecaj lingvistike, uopće nauke o jeziku i jezičnoj materiji osjetio se posljednjih desetak godina u našoj kritici jače negoli ikada ranije. Može se reći da je i Frangešova varijanta stilističke kritike nastala u toj klimi i u tim preokupacijama. Potrebno je, barem usput, naglasiti da se opaža i osjeća (i dalje bi se morao osjećati) utjecaj lingvističkih ispitivanja i analiza *Petra Guberine*, a također da još jednog marljivog radnika spomenem, i *Zdenka Škreba*. Ovdje treba još spomenuti da već treću godinu izlazi časopis »Umjetnost riječi«. Usput budi još rečeno da se sociološki vid naše kritike, kojoj je predmet prvenstveno naša nacionalna knjiga, produbljuje (i produbljivat će se) utjecajem naučnih radova s područja društvenih nauka. Na razvoj filozofske misli utječu i sve će više utjecati, pored čitanja stranih filozofskih djela, također i filozofski radovi i knjige već zapažene grupe filozofa Zagrebačkog fakulteta; pa i ostalih. Treba istaknuti i utjecaj na našu kritiku studija *Rudija Supeka* o odnosu psiholoških nauka prema umjetnostima. Ali sve je to usput rečeno, te bi se mogla i suviše zaviti linija našeg izlaganja ako bismo se još zadržali na ovim pitanjima i oko krugova tih ljudi.

Od pisaca srednje generacije, koji su se bavili i kritikom, treba spomenuti i *Marina Franičevića* sa dvije-tri knjige radova. Dvije su glavne stvari koje je Franičević naglasio u svojim radovima i koje su u nekom smislu predstavljale novost u zadnjih petnaestak godina kritike, a to je problem odnosa dijalektalne poezije, regionalizma i naše književnosti, i pitanje nacionalne književne baštine i našeg odnosa prema njoj, iznijevši o njoj mišljenja o kojima bi trebalo govoriti posebno. Još prije rata, neposredno poslije njega (esej o problemu regionalizma u našoj književnosti štampan je 1948), a i kasnije, Franičevića muči, kako u poetskom stvaralaštvu, tako i u kritičkim radovima, odnos regionalnog i općeljudskog, općenarodnog. Ukratko bi se mogle ovako prikazati glavne Franičevićeve misli o nabačenom pitanju s kojim je u vezi i njegovo zanimanje za odnos današnjice prema književnoj baštini: I dijalektom se mogu izraziti i te kako autentično i

realistično općeljudski sadržaji, ali je fatalno što ti sadržaji, teme i tipovi, oblikovani dijalektalnim jezikom, ostaju pristupačni samo užem krugu ljudi. Jezikom rođenog dijalekta pisac može izraziti najintimnije treperenje svoga bića, posebne prelive i boje i drevne jezične zvukove i ljepote. U stvari, cijela je naša književnost do Vuka jezično regionalna jer je svaki pisac pisao jezikom svoga kraja ako nije morao pisati crkvenim slovom, pa se ipak ne kaže da je ta starija književnost dijalektalna. Iz toga proizlazi da se mora, prilazeći staroj i suvremenoj regionalnoj knjizi, osmisliti ne samo poetski nego i općenarodni, općeljudski smisao, a ne da se, kada je riječ o dijalektalnoj poeziji, ova poezija jednostrano karakterizira s omalovažajućim naglaskom kao regionalna, a da se ona stara gleda samo u historijskom uglu. Slabost je Franičevićevih razmatranja upravo u tome što nije još dublje analizirao odnos književnog, tj. obrazovanog jezika i dijalekata naših uopće (jer i štokavaca ima svakojakih) i što nedovoljno ističe činjenicu da svim našim ljudima, zahvaljujući razvoju nacije, obrazovani jezik lakoćom biva intimno dobro kao i njihovo regionalno govorenje. I ne samo to: činjenica je da svaki pisac, a to čini i Franičević, osjeća svoje regionalno govorenje kao osvježavajuću rezervu i traži modulativne oblike preko kojih želi svoje zavičajno unijeti u opće ljudsko kretanje. Ove se misli osjećaju u našoj kritici pa ih zato i kritički potcrtavamo ovom prilikom, ne iznoseći samo pohvalu Franičevićevoj ljubavi za regionalne ljepote i mogućnosti nego i priznanje njegovim razmatranjima o istom predmetu.

Od kritičara koji, kao literarni historici posvećuju temeljitu pažnju starijim, a nešto i suvremenim piscima, treba svakako spomenuti i *Emila Štampara*. Među živim kritičarima i literarnim historičarima Štampar je dao najbolje kritičke studije o hrvatskim realistima. Ali ne samo o prvim realistima nego i o suvremenim piscima. Štampar je, osobito studijom o Andriću i prikazom suvremenog hrvatskog romana, doista pokazao da umije temeljito i brižljivo pristupati predmetu i savjesno ga obraditi, iako treba odmah dodati da se ne možemo složiti sa svim njegovim sudovima. Štampar u svom kritičarskom metodu ide prije svega za tim da rasvi-

jetli odnos književnog djela prema društvenoj stvarnosti, što znači, drugim riječima, da se on koristi rezultatima pozitivističke i sociološke kritike, nekad i u historijsko-materijalističkom značenju. Pošto je prikazao odnos djela i stvarnosti, on ocjenjuje i estetski kvalitet težeći da mu ocjene budu s mjerom izrečene i da portret pisca, kao umjetnika, doista bude realan. Poučno je Štamparevo studiozno pristupanje djelu, a isto tako i volja da se iznese nešto novo, nepoznato o danom predmetu i da se tako prošire vidici o dotičnom piscu kao i literarno-historijske granice u kojima ga je zatekao.

Uz Štampara kao istaknutog analizatora hrvatskog, ili Gligorića kao istaknutog kritičara srpskog realizma, danas valja istaći i *Živka Jeličića* kao analitičkog kritika suvremene hrvatske, jugoslavenske proze, a ne smijemo zaboraviti da je svidan i Jeličićev rad o Držiću, o kojem govori na sasvim nov, dosada neuobičajen način. Jeličića uopće u kritici pirandelovski zanima odnos autora i lica, plastičnost lica i njihov samostalni literarni život, njihova objektivna estetskopoetska realnost. Uzimajući u obzir društvene pa i psihičke uvjete u kojima lica nastaju, Jeličić promatra te osobe-fantome, kao čudnovate pojave u kojima se prvenstveno očituje pisac, njegovo mišljenje i umjetnička snaga. Dok Šegedin nekako slično gleda, ali rasvjetljavajući strukturu djela, cijelu njegovu organizaciju, sve elemente cjeline, od riječi do sujeta, od čulno-pojavne stvarnosti do nutarnje bitnosti, mnogo nastoji oko cjeline i do mjere mu je, Jeličić se zadržava ponajviše samo na datim realnostima lica pa, govoreći o njima, govori kao usput o piscu, o atmosferi, o poetičnosti, o dobrim ili slabim stranama. Jer, za Jeličića sve je lice — tip, i to je ona vrijednost koja odolijeva i ostaje iza pisca. Na taj način saznajemo prvenstveno za glavna lica ovog ili onog pisca, a zaboravljamo fabulu, pojedine ljepote i spoznaje; one nam iščezavaju iz pamćenja u kojem, međutim, lice najdublje odolijeva kao određena konkretnost.

Nastupom mlađe generacije javilo se dosta novih imena i božjih poslenika na kritičarskom polju. Od svih tih pisaca dosad je najviše dao *Vlatko Pavletić,* privukavši svojom prvom knjigom »Sudbina automata« na sebe stanovitu pažnju.

Pavletiću je u prvom redu stalo do estetskog rezultata takozvanog čistog književnog smisla, a tu se može dospjeti, ne samo pomoću impresije nego pomoću spontane analize kojoj valja da služe sva znanja kao pomoćna naučna sredstva. Uočavajući ljepotu, poetsku vrijednost, Pavletić o njoj razmišlja, traži njene odnose sa stvarnošću i tako filozofski produbljuje svoj sud o djelu. On dakle piše kritike koje su, istina, prvenstveno književne, ali ih sjenči s refleksijama o društvu, o životu, o ljudskoj sudbini uopće, po čemu, i on, spada u kritičare suvremene dijalektičke kritike koja, u apsurdu vremena što stvara ponajviše nesretne automate, traži smisao i svrhu života. Značajno je za Pavletića da on nastoji svestrano karakterizirati djelo kao estetsku realnost, a ne o njemu suhoparno i publicistički iznositi svoje zapažaje i sudove. Pavletićeva kritičarska linija nije jednaka, nije uvijek na visini, što, po našem sudu, svjedoče njegove knjige »Kako su stvarali književnici«, pa donekle i »Hrvatski književni kritičari« koje su, da tako kažem, više »pravljene« negoli »stvarane«, kao što je stvorena mladenačka knjiga »Sudbina automata«. No to su predasi iza kojih će se vjerojatno pojaviti nova knjiga eseja i kritika, što se, dobrim dijelom, već i sluti po sadašnjoj suradnji u časopisima.

Do Pavletića valja spomenuti malo starijeg *Đuru Šnajdera* koji je napisao velik broj kritičkih osvrta, bilježaka i eseja. Ne držeći mnogo, bar do sada, do toga dijela svog književnog rada, čini se kao da je taj rad, većinom, nastajao u potrebi dnevnog kroničarskog zadatka suvremene periodike. Ima u tome, usput rečeno, rezignirajućeg tona o ovom našem književnom nevremenu. Uz Šnajdera je u štampi često i *Božo Milačić* (pisac kritičkih tekstova »Suze i zvijezde«) koji je, čini se, pretežno kritik impresionističkog, a ne analitičkog tipa. Drukčiji je pak *Ivan Slamnig,* koji je ukazao na podrijetlo dvanaesterca naše stare književnosti. Određenosti i dubini teži *Bruno Popović* koji je sklon, kao i *Vlado Gotovac,* da piše filozofske kritike i analize kakve su dali egzistencijalistički filozofi (Sartre o Baudelaireu ili Heidegger o Hölderlinu i Rilkeu). Lapidarno i vidovito zna na kritici izdangubiti koji trenutak i *Slobodan Novak* koji je doista napisao

niz sažetih, tačnih kritičkih osvrta, te je šteta što ni on, kao ni Đuro Šnajder ili *Krsto Špoljar,* pisac nekih dobrih kritičkih prikaza, ne drži do ovoga svog rada. Ima dosta nehaja u kritici, i kod starih i kod mladih. Događa se isto tako da se ljudi i brzo umore i povuku s bojišta ili se opet nerado javljaju (na primjer pronicavi a skeptični *Nikola Milićević).* Drugi pak iznenade iako nisu kritičari, kao na primjer *Jure Kaštelan* svojom radnjom o Matoševoj lirici kojoj se dosta toga može prigovoriti, a opet se moramo čuditi da je dobar pjesnik, kao što je on, strpljivo sjedio na takvu predmetu i rekao dobru riječ.

Kako nije moguće više zadržavati se na nizanju imena, treba reći da uz pisce starije i srednje generacije, kao što su još, ostavši neobrađeni u ovom osvrtu, *Ivo Hergešić, Stanislav Šimić, Novak Simić, Gustav Krklec, Vlado Popović, Vlado Mađarević, Milan Selaković* i drugi, djeluju osim spomenutih i drugi mladi pisci *(Čedo Prica, Zlatko Tomičić, Antun Šoljan, Dubravko Ivančan, Saša Vereš),* pa i još mlađi (kao što su *Tomislav Sabljak, Dalibor Cvitan* i mnogi drugi).

Dosta raznih mišljenja i imena, starije, srednje i mlađe generacije, javljalo se u našoj knjizi i kritici za vrijeme posljednjih petnaestak godina. Dosta je tu bilo nedovoljnosti i više stihijskog negoli dosljednog i savjesnog rada na kritici i eseju. Stoga nije čudo što nam kritičarska matica izgleda pomalo defektna, a mišljenja često eklektična ili feljtonski, čak kavanski površna. No, uza sve te i druge zamjerke našoj kritici, moramo reći da se ipak kao živo jezgro u njoj može nazreti smisao za sadržajno-artističko shvaćanje književnosti, pa taj smisao, kao rezultanta raznovrsnih otpora utilitarizmu i formalizmu, doista, prevladava i korisno djeluje u književnoj republici. Ali, opet, budući da se ni jedan naš pisac u ovih petnaestak godina nije stalno, ustrajno bavio kritičkim radom, — a književni mediji nisu se mogli izrazitije očitovati, kao vodeći književni duh zbog mnogobrojnih književnih i vanknjiževnih razloga — kritička se riječ nije glasnije javljala nego je puzala po rubrikama, često prilično tužno. Mi nemamo dovoljno tople književne klime, jer naša publika, ponajviše, prvenstveno hraneći se prijevodima i klasikom, uzima samo pojedinačno po koju domaću knjigu. Publika ponekad digne malo glavu ako se radi o kakvu »napadu«, o kojem književnom skandalu i tome slično, a onda se brzo vrati svome dnevnom hodu i za nju kao da ne postoji književnost nego samo pojedinačno djelo. Moglo bi se reći da je bitna slabost naše kritike neizdržljivost pisaca kritičara, zatim neobazrivost stanovitih zastarjelih običaja koji vladaju u ljudskim odnosima, a ponešto i neprevladanih malograđanskih društvenih slojeva u kulturi koji, koristeći se slobodom građanskog života, bivaju kojiput utjecajniji od pozvanih ljudi. I što kod takva stanja mogu kritičar i pisac, kritika i teorija? Ali ne leži sva krivica niti u tome. Jer beogradski književni život i beogradski kritičari ipak dokazuju da tek malo izdržljivije i umješnije opiranje nehajnosti može biti plodotvorno i korisno za idejno-moralno uzdizanje književnog kriticizma. Kao dokaz uzmimo za primjer beogradsku kazališnu kritiku, najosjetljiviji dio kritike, pa ćemo vidjeti da se tamo može naći nekoliko ljudi koji već godinama ne napuštaju kazališno kritičko poprište, a u Zagrebu se mogu spomenuti samo *Vlado Mađarević* i donekle *Marijan Matković,* a od mlađih tek *Božo Kukolja:* mnogi počnu, pa onda, malo iza toga ništa novo, te ostaje sve po starom. A koliko je hrvatskih pisaca koji bi mogli od svojih osvrta i prikaza suvremenih djela sastaviti knjigu? Istina, zašto bi se čovjek, kažu jedni, mučio pisanjem knjiga kojima je teško naći i izdavača i kupca? Nisu tu bitne slabosti naših kritičara i naše kritičarske matice. Mnogo gore je to da kritika (dakle stanovite prilike, uže i šire) od nekih nevažnih pisaca i knjiga stvara legende, izriče pohvalne sudove i da zapušta zaista dobre knjige i pisce.

Ali da rezimiramo. Naša književnost i zajedno s njome i književna kritika, kao njezin neizbježan dobar ili loš pratilac, u prvim poratnim godinama javila se, u usporedbi s ratnim i okupacijskim vremenom, kao glas i riječ slobodna čovjeka. Budući da se, u isto doba, stala nazirati sklonost utilitarizmu i birokratskoj kritici, počeo je u kritici otpor protiv svih takvih pojava i pojačali su se napori da kritička riječ bude što slobodnija i istinitija. U toj težnji i usporedo s na-

pretkom naše političko-ekonomske stvarnosti razvila se čas veća a čas slabija sloboda mišljenja o književnosti i umjetnosti. Nastupio je niz kritičara različitih metoda kojima je, čini se, zajednička težnja da djelo sadržajno-artistički ocijene. Činjenicu dakle, da može i u drukčijem društvu no što je građansko egzistirati više književnih metoda i mišljenja o književnosti, smatramo kao značajnu rezultantu naših kritičarskih napora, bez obzira na razne slabosti i neprilike. A činjenica da se sve metode i svi mogući tipovi kritičara kreću u težnji da kritika, na koncu konca, u krajnjoj liniji, treba da kaže, svaka na svoj način, svoju sadržajno-artističku ocjenu, nama se čini, veoma je značajna. Iz svega dakle proizlazi da i naša kritika ide putem dijalektičkog shvaćanja književnog djela ili se, htjela-ne htjela, vrti oko njega kao oko blagodatnog sunca od kojeg zrači svima blagodatna toplina. To je dobar put i tim putem treba nastaviti.

ŠIME VUČETIĆ

M I R O S L A V   K R L E Ž A

GOVOR NA KONGRESU KNJIŽEVNIKA U LJUBLJANI

Četiri godine minule su kako je naša zemlja odbila da se podredi staljinskom nasilju, prekinuvši vezu s onim organizacionim forumom, koji je ostao kao neka vrsta publicističkog, informativnog surogata za Treću Internacionalu. Da su se pisma CK SKP (b) pojavila upravo o *stotoj* obljetnici Komunističkoga manifesta i da su je komunističke organizacije međunarodnoga proletarijata po svojim forumima proslavile upravo na *tako nerazuman* način kao što su to učinile pod komandom CK SKP (b), sve to govori o *golemoj* intelektualnoj i moralnoj krizi međunarodnog proleterskog pokreta u ovom historijskom periodu. Izopćeni iz međunarodne organizacije (u okviru koje smo se kao komunistički pokret razvijali i borili više od trideset godina), mi plovimo već četiri godine *sami*. Vjetar zviždüka sve glasnije oko naše korablje, i upravo ta dramatska plovidba osnovnom je oznakom za naše stanje, danas u ovim prilikama u svijetu i ovdje kod nas, na našem tlu, gdje se na dramatski način živi već stoljećima. Naša književnost rodila se u tragičnim olujama i ona plovi s našom civilizacijom između čitave serije brodoloma i katastrofa vjekovima. Iskustvo stoljeća govori nam da naša civilizacija uprkos svemu nije potonula, pak prema tome, logično, na temelju vjekovnog iskustva, ona i danas ima razloga da vjeruje u sreću svoga barjaka. Ne ispitujući okolnosti i uzroke ove drame, koja se odvija između nas i Kremlja, nas u ovome trenutku u okvi-

ru naše teze interesuje samo to, da li naša književnost kao živ organizam reagira na ove, nesumnjivo sudbonosne motive, koji, u uzročnoj vezi sa sudbinom čitavih evropskih pokoljenja, uslovljuju i našu cjelokupnu egzistenciju nacionalnu, državnu i socijalnu, pak prema tome, logično, umjetničku i književnu.

Da li je naša književnost na visini one političke koncepcije, to jest njenog supstancijalnog ostvarenja, koje predstavlja klasičnu antitezu sveukupnoj našoj naučnoj, književnoj, misaonoj ili umjetničkoj, romantičnoj shematici iz filistarskog, palanačkog, malograđanskog perioda devetnaestoga stoljeća? Čime se ona, u ovome trenutku, bavi, šta su njene preokupacije, uzori, ideali, šta hoće da postigne u pitanjima ukusa ili mode, da prevlada, čime da djeluje, a ako je pasivna, zašto je pasivna? Odakle njena pasivnost i njen dezinteresman spram čitavoga kompleksa osnovnih i aktuelnih pitanja, i odakle potječe njeno, u posljednje vrijeme, nervozno oduševljavanje za neke književne pomodne uzore koji su vladali zapadnoevropskim ukusom oko fin de siècleа pak sve do 1. imperijalističkog rata 1914—18? Postoji stara Brunetièreova teza (koju Aragon u diskusiji sa Malrauxom ističe kao kontrarevolucionarnu idealističku tezu) da se u umjetnosti radi vrlo često o kanonima par excellence estetskim, dakle o morfološkiestetskim imitacijama nekih umjetničkih uzora, imitacijama koje su primordijalne i za umjetnika subjektivno svakako važnije od ekonomske podloge. Ova jednostrana definicija ne obuhvaća čitavu istinu, kao što je ne objašnjava niti jednostrana ekonomska antiteza. Htio bih anticipirati da naša književnost često ne reagira na aktuelne probleme iz mnogobrojnih razloga i zato, jer i nema, subjektivno imitirajući, na što reagirati estetski, pošto ove naše problematike beletristički i umjetnički do danas u zapadnoj Evropi nije razradio još nitko. U našoj književnosti i u umjetnosti kao i u svim drugim umjetnostima svijeta radi se često o imitaciji mnogobrojnih stranih književnih modela, a kako bismo mogli da danas imitiramo neke beletrističke prototipove, kad oni za našu problematiku uopće i ne postoje? Gdje bismo mi mogli da dobijemo književnu lirsku, epsku ili scensku inspiraciju za poticaj oko obradbe naših vlastitih problema (koji bi nas danas mogli u ovome trenutku jedino interesovati), kada se ti problemi, promatrani iz naše perspektive, ne javljaju ni u jednoj stranoj književnosti?

Poslije trideset godina revolucionarnih bitaka, heroji ruske revolucije nisu opisani ni u sovjetskoj literaturi, a pogotovo ne u zapadnoevropskoj, sa kojom je naša književnost više-manje organski vezana već više stotina godina. Kako bismo mogli da opišemo našu stvarnost kada se nigdje na svijetu ne zbiva to što se zbiva kod nas, gdje se u okviru svake pojave sinhrono prožimaju krugovi od šest stoljeća: između baroka, Morlakije, turskih i austrijskih palanaka javlja se — u okviru dramatske borbe sa Kremljem za internacionalističke principe lenjinizma — kontura dvadesetidrugog stoljeća! Na svakom koraku mi se susrećemo sa elementima akutne revolucije koja prevladava građansku konzervativnu nadgradnju, izgrađujući svoje vlastite elemente, danas još na bazi revolucionarne industrijalizacije, sredstvima koja ne mogu biti nego takva kao što jesu, u jednoj siromašnoj zemlji, koja se tek prije nekoliko decenija formirala, poslije vjekovne okupacije po stranim silama.

Pisati ne znači opisivati niti prepisivati. Pisati ne znači opisivati stvarnost života, jer kada bi pisanje u književnom smislu bilo obično, jednostavno opisivanje fakata, onda bi svaki pisar bio pjesnik. U pisanim poetskim stvarima ima stvarnih opisa, koji ne djeluju samo zato, jer su stvarni ili istiniti, nego i zato, jer su toliko sugestivni, jer su moralne dubljine i perspektivni odnosi opisanih motiva tako komponovani, te djeluju svojom magijom, svojom dinamičnom živošću i svojim ritmom zbivanja mnogo intenzivnije od životnog podatka koji ih je rodio. Čovjek pjesnik opisujući pojačava ili smanjuje, on ubrzava ili usporuje, on nagomilava ili reducira onu masu utisaka, kojom želi da stvori potencirani dojam umjetničkog doživljaja. Da li umjetnost treba da bude realistička ili formalistička, da li su njeni »sujeti« pravi,

iskreni, ljudski tekstovi ili samo »pretekstovi« za pomodno ili virtuozno razvijanje stila, da li sujet današnje književnosti treba da bude kronikom nasilja, strave, krematorija, masovnog genocida i ratnog bjesnila, da li život književnosti treba da zaroni u život bijede i patnje, ratova i revolucija i stvarnih opasnosti kojima smo okruženi ili književnost treba da se izoluje od stvarnosti nekom vrstom narkoze »larpurlartističke«? Treba li umjetnost da gleda u oči činjenicama u krugovima moralne bijede, poniženja, deformacije čovjeka u Marxovu smislu, da li se ona ima boriti ili vegetirati u nekoj vrsti neutralnosti eksteritorijalne, potpuno verbalne naravi, u jednu riječ: da li se ona ima apstinirati u lirskom indiferentizmu ili aktivistički ući u borbu, to se ne može odrediti nikakvim intolerantnim purizmom, puritanizmom, kvekerizmom ili kanonizovanom ikonografijom. Colbert, na primjer, zaustavio je svojom l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture u drugoj polovini sedamnaestoga stoljeća normalan razvoj francuske umjetnosti, kada je jednostavnim dekretom skinuo sa dnevnoga reda sve što se u francuskoj umjetnosti dogodilo od romanike i gotike do Fouqueta i Leonarda. Uzimam kao primjer kritiku Louisa Boulognea o Tizianovoj Djevici iz Louvrea: La Vierge au Lapin. Napisala se ogromna literatura o tome, kako Tizianova sveta Katarina na toj slici sa zečićem ne može da razgovara sa Djevicom, jer je rođena trista godina poslije Marijine smrti pod carem Maksencijem. Kako je apsurdno da je Tizian prikazao svetu Katarinu u mletačkom kostimu kad je ona Egipćanka, kako je crtež Djeteta i Djevice nekorektan i perspektivno skraćen, pak prema tome loš, i kako onaj zec među svecima nema nikakav raison d'être, jer u sakralne, svečane, apologetske motive unosi svojom ovozemaljskom zečjom pojavom očito šaljivi scherzo-motiv, koji razara višu, duhovnu harmoniju Tizianove kompozicije. Tako se kvario ukus sve od Colbertove Kraljevske akademije slikarstva i skulpture do Voltairea i do njegova vremena, koje je negiralo Shakespearea kao monstruozan dokaz pomanjkanja svake kulture i bilo kakvog najbanalnijeg književnog ukusa. (Da u Shakespeareovu Cezaru otkucavaju ure

na zvonicima, da u devetom stoljeću u Danskoj na Helsingöru grme topovi, da Bohemija leži na Jadranu itd.)

Utvrđeno je bezbrojnim ekspertizama da je umjetničko stvaranje vezano sa temperamentom pojedinih stvaralaca. Ako netko strahuje pred sudarom protivnih karaktera te nema smisla za dramatske akcente, ako preferira tišinu i harmoniju idile po sklonostima svoje tjelesne građe, kako da bude pjesnikom ovog tragičnog vremena, koje lomi stoljeća u svakome trenutku? Ima talenata kojima smetaju razlike, razdori, nerazmjeri i raskoli, temperamenata koji više vole mir i harmoniju zatvorene sobe nego kontraste političkih bitaka. U ovom današnjem vihoru strasti i temperamenata, u dinamici tako divljoj, da, upravo bjesomučnoj, umjetnost nije stvorena za kuniće i za tihe živote sa kuvanim jajima, barbunima, sa srđelama i smokvama. Umjetnost danas razdrta je među ruševinama čitavih civilizacija, koje nestaju sa scene pred našim očima.

Već više od dvadeset godina vode se u našim redovima razgovori o tome, da li se naša umjetnost ima podrediti čistoj političkoj tendenciji u dosljednoj fanatičkoj i jednostranoj formi političke partijnosti, koja se bori protivu privatnopravne baze banaka i industrije, da li da se otme raznovrsnim religioznim, konzervativnim, legitimističkim (u biti kapitalističkim i privatnopravnim) tendencijama, koje propovijedaju isto tako partijnost jednostranu u supranaturalističkom i idealističkom smislu, ili, da li da ostane indiferentna spram ovih pitanja u obliku prividno neutralnom zapadnoevropskog dekadentnog estetizma, koji programatski traje već više od stotinu godina?

Za konkretno razmatranje ove teze potrebno je da se u nekoliko riječi odredi naš vlastiti položaj u prostoru i u vremenu.

Građanska Jugoslavija propala je godine 1941 uslijed nesposobnosti južnoslovjenskih građanskih klasa da organizuju državnu vlast, kako bi se njena materijalna sila bila

mogla moralno i intelektualno razrasti do jedne jedinstvene državne formule, to jest (u prenesenom smislu) do jedne više jedinstvene nacionalne svijesti svojih ujedinjenih južnoslovjenskih naroda. Građanska klasa nije iz mnogobrojnih vlastitih klasnih i historijskih razloga uspjela da prevlada tu veoma složenu problematiku; ponijeta heterogenim komponentama pojedinih svojih socijalnih grupacija, ona je ostala bez baze kao jedinog mogućeg masovnog koeficijenta, koji na zajednici kolektivnog interesa smanjuje trajnu opasnost od rasula, pojačavajući obrambeni elan do pune snage državnog i nacionalnog organizma, na temelju solidarnosti ujedinjenih ravnopravnih južnoslovjenskih naroda. Drugim riječima: kada kažemo da je južnoslovjenska građanska klasa upropastila zemlju svojom katastrofalnom ekonomskom i moralnom inferiornošću, mi konstatujemo završni stadij te kobne politike »in extremis«. Do ove smrti moralo je doći iz mnogobrojnih materijalnih, intelektualnih, historijskih i ekonomskih razloga, a socijalno dijagnostički, naročito pak beletristički, lirski, epski, dramatski, nije se tim slučajem u okviru naše književnosti pozabavio još nitko. Ukoliko je kritički stav Komunističke partije Jugoslavije bio postavio pravilne prognoze, on je te političke elemente rasula isticao više od tri decenija, proričući da do sloma ovog građanskog, rojalističkog, za život nesposobnog organizma mora doći logično prije ili kasnije. Postoji o tome jedna masa tekstova iz partijske štampe i propagande od 1918 do 1941, a da nekih umjetničkih odraza većeg stila u našoj književnosti o toj problematici do sloma 1941 zapravo takoreći uopće i nema.

Komunistička partija Jugoslavije je svojom dugotrajnom borbom uskrisila intelektualnog i moralnog Lazara, i onaj simbolični poziv »Veni foras« od Jajca 29. XI. 1943 poprimio je ustavnu formu dvije godine kasnije, godine 1945, kada je Federativna Narodna Republika Jugoslavija postala socijalističkom federacijom. Jugoslavija pojavila se kao državni organizam u međunarodnoj politici isključivo na temelju revolucionarne volje svoje komunističke partije.

Građanska klasa (mislim ovdje intelektualne trabante te klase) podredila se revolucionarnom imperativu iz godine

1945 — pasivno. Na magnetskom polju intelektualnopolitičkom sve su se partikularističke i reakcionarne, šovenske, palanačke, konzervativne i lokalne čestice naše književne svijesti razvrstale u kružnom polaritetu političkog, filozofskog, materijalističkog i dijalektičkog Imperativa kao Sile o kojoj se ne diskutuje, jer spada u red Viših snaga. U našoj kulturnoj i književnoj areni zavladala je prividna harmonična i pasivna tišina — kvazisolidarnosti.

»Dok smo živi, to će da potraje«, to je bila jednoglasna inspiracija konzervativne inteligencije, koja je relativno slabom glumom simulirala disciplinovanu sređenost. Od godine 1948 nestalo je magneta kao pojma »vis major« i slika se na magnetskom polju svijesti i programa naše konzervativne inteligencije potpuno poremetila. Iz rezignacije: »Dok smo živi, ovo će da traje« javlja se lirski pianissimo stare kantilene: »Gle, gle, ništa na ovome svijetu nije stalno i sve se mijenja« ili: »Revolucije prolaze, a lirika ostaje, a naročito pak lirika idealistička, lirika uzvišena iznad svake plebejske gužve, lirika koja prezire svjetinu, lirika sub specie aeternitatis, takozvana apsolutna lirika, lirika po sebi, lirika an sich«! Iz »sauve qui peut« — »spasi se kako umiješ, tako ti Gospoda, samo da te ovi komunisti štampaju, aha, gle, evo i naših pet lirskih — historijskih minuta na vidiku!«.

Danas, kada se strukturalna kriza građanske ekonomike isprepleće sa moralnopolitičkom krizom staljinizma u kaotičnim varijantama ratne opasnosti, kada poratna zbrka nad razorenom Evropom iz fašističkog ratnog rasula polagano raste u neofašističku agresiju, kada se uz legendarnu nesposobnost evropske financijskokapitalističke demokracije stvar razvija vatikanski sve desnije, u ovim danima takozvanog hladnog rata, koji se od Koreje do kolonija pretvara u sasvim solidna ratna požarišta, danas je logično da se ova kulturna superstruktura, na kojoj počiva još uvijek konzervativna formula kulturne i nacionalne svijesti naše građanske inteligencije, nalazi isto tako u krizi.

Nikada formulisana estetski formalistički lijevo, ova naša intelektualna superstruktura pokazuje očite simptome ponovnih desnih kontaminacija i zastranjenja, desnih regene-

racija i oživljavanja sveg onog mračnog balasta, koji je ovu zemlju već jedamput survao u požar katastrofe. U masi štampanih tekstova, koji se u ime književnosti ili nauke objavljuju danas u ovoj socijalističkoj zemlji, sve se glasnije čuje teza »o dva svijeta«, »o rasnoj ili o političkoj diskriminaciji«, »o superiornosti ovog ili onog tipa«, o etičkoj konstanti ovog ili onog »mlijeka«, o Istoku i o Zapadu, o Balkanu i o Zapadnoj Evropi itd. U materijalnoj i ideološkoj krizi, u talasanju lijevih i desnih ekstrema, u trajnom preocjenjivanju vrijednosti, u originalnom i novom iznalaženju formula svijesti i političkih dijagnoza, naš lijevi mehanički, fanatički, monolitni stav negativne superiornosti spram prevladane konzervativne estetske ili sociološke nadgradnje postao je kao nesiguran. Došlo je do prividnog zastoja u rezolutnim negacijama i kao da se javljaju neke relativističke prelazne nijanse u gotovo neuralgičnoj formi između »da« i između »ne«, u formi koja često puta prelazi u pasivnost. U velikoj količini jugoslavenskoj politici po SSSR-u nametnutih viraža klati se intelektualni prtljag u glavama i pometnje su u kretanju ogromne. Hoće se imati mnogo moralne smionosti za promatranje činjenica i ostati neporemećen u svojoj vlastitoj ravnoteži. U toj historijskoj fazi raste mehanički prirodno desna inercija, i glasovi konzervativne, građanske, katedarske, estetske, neutralističke sumnje postaju sve glasniji, tako da u tekstovima iz posljednjeg perioda oni rastu do skeptičkih lirizama lijevo i desno.

O čemu se direktno i indirektno govori sve glasnije?

U formalističkom cjepidlačarenju u esejima, po katedrama, u beletristici, u lirici, u programatskim tekstovima i između redaka javlja se sjenka mrtvih stvari i pojmova. Piše se u posljednje vrijeme tako da očita glupost ili intelektualni cinizam simulantstva dolaze do punog izražaja. Neka se pregleda kritički relativno velika masa takozvanih ideološki »skeptičkih« tekstova (beletrističkih, lirskih i katedarskih publikacija), i pokazat će se, da jedan dio naše književne inteligencije, koji aktivno surađuje u socijalističkoj superstrukturi, smatra historijskomaterijalističku metodu čistom idealističkom prevarom, u okviru koje dualistička formula

subjekta i objekta ostaje odvojenim korelatom kao i u svakoj idealističkoj filozofiji. Piše se i ponavlja (pod vidom novih estetskih teorija) stari repertoar otrcanih fraza: da su duh i tijelo, prostor i vrijeme, slobodno i nužno, organsko i anorgansko, mrtvo i živo, u jednu riječ, svi ti pojmovi »duhovnoga« samo vrhunaravne zagonetke, koje se nikad razumno razotkriti ne će, da je neinteligentno svoditi pojam spiritualnog na niveau kvalitete materije, to jest, da je evidentno samo to, da je »materija kvaliteta duha«. To se zove akademska sloboda naučnog uvjerenja ili umjetničkog stvaranja u koju gospoda lirici i ordinariusi (kod nas i po svijetu) ne daju dirati.

Ima li ovo ironiziranje materijalističke metode neko dublje značenje? Tko postavlja ta pitanja, zašto ih postavlja i kome ona mogu biti korisna kao principijelna metodička problematika u ovome trenutku sada i ovdje? Biti skeptik spram historijskomaterijalističke metode, klimati glavom, sumnjati u tačnost ovog naučnog načina danas znači biti porte-parolom desne politike. Pošto se ljudska svijest na svom herojskom putu, da oslobodi čovjeka od eksploatacije kao društvenog sistema, služi upravo dijalektičkim formulama i pošto ta ista revolucionarna ljudska svijest pretendira da je isključivo dijalektička metoda naučno ispravna, onda tu metodu stavljati pod znak pitanja ne znači sumnjati samo u metodu mišljenja nego i u ispravnost misaonih rezultata.

— Ti misliš da misliš ispravno, kada misliš da ćeš izmijeniti svijet ljudski, ako budeš izmijenio odnos između radne snage i novca, a ako ja mogu da ti dokažem, da tvoj način razmišljanja nije materijalistički, da ne misliš logično ni pravilno nego da fantaziraš na temelju nekakvih idealističkih kompilacija i da si pao žrtvom vlastite neuke, romantične idealističke i misaone uobrazilje, znači: ako mogu da ti dokažem da ne razmišljaš nego da sanjaš i da mistificiraš i da obmanjuješ samoga sebe i druge, onda sam dokazao, da su ti pretpostavke krive, a prema tome i zaključci netačni.

Da bismo u ovoj diskusiji, po svojim skromnim mogućnostima, donekle mogli da sredimo pojmove, bit će potrebno da se za trenutak zaustavimo kod ove toliko glasne i u posljednje vrijeme tako kompromitovane parole »socijalističkoga realizma«.

Aragon kao jedan od posljednjih apologeta ove stvaralačke i umjetničke metode objasnio je u »Les lettres françaises« (god. II, br. 398—420) o čemu se radi kada je riječ o »socijalističkom realizmu«.

Govoriti ispred Dufyja, Deraina, Vlamincka, Matissea i Picassa, Salvatora Dalija i Chagalla o najbanalnijem, prošlostoljetnom genre-slikarstvu kao o »socijalističkom realizmu« smion je pothvat više-manje retorične naravi, koji Aragonu nije uspio ni u kom pogledu. Zapeo je u okviru svoje kapelanske propovijedi na dosadnoj majskoj pobožnosti u svibanjskim brojevima svoga lista, gdje se između svakog drugog retka osjeća kako silno mirišu ljiljani staljinizma. Ova aragonovska litanija pred majkom božjom ždanovštine i gerasimovštine govori jedino o tome kako se zapadnoevropska gospoda dekadenti nalaze u grdnoj panici pred eventualnim dolaskom Kozaka. Kada Aragon govori o problemu sovjetske umjetnosti braneći sovjetsko slikarstvo od *megalomanske, lokalne, pariske, šovenske teze, da Rusi nemaju slikarske tradicije, da se tu radi o zabludi ukusa jedne zaostale zemlje mužika, Azijata i Kozaka,* on sam pada u šovenski zapadnjački parisizam kada kaže, da se o *ruskoj umjetnosti ne može govoriti po zapadnoevropskom kriteriju!* Po Aragonu postoje dvije vrste kriterija: zapadnjačko-pariski i rusko-sovjetski, koji su jedan od drugoga udaljeni na tako ogromne razmake *kao što je kitajska muzika udaljena od Schubertove* (sic!). Aragon apodiktički tvrdi da *novu revolucionarnu, sovjetsku umjetnost* zapadnjaci dekadenti sa svojim kontrarevolucionarnim premisama o svrsi umjetnosti i umjetničkog stvaranja ne mogu razumjeti, jer se, u ovome slučaju, po Aragonu, radi, dakako, »o dva svijeta«! *Svijet pariskog ukusa, ukusa Evrope je fiksiran, mrtav, nesposoban da se kreće, nepokretan, neživ, dakle sklerotičan, i negirajući dinamiku ruskog slikarstva, on je negira kao klasno uslovljeno društveno biće koje negira socijalizam.* Držeći se bezidejno i stereotipno eskapebeovskih linija i direktiva o kulturnoj preživjelosti Zapada, Aragon to aplicira u svojoj tezi kao gotovu formulu jednog procesa koji je dovršen. Formula je jasna: ljudi sklerotičnog ukusa ne poimaju smisao socijalnorevolucionarnih promjena koje su ostvarene u ruskoj umjetnosti. *Isto tako kao što zakašnjeli klasicisti nisu mogli da shvate romantizam sa Boileauom u ruci, tako ni ljudi, u strahu pred komunom, nisu razumjeli Courbeta, ni Vallèsa, ni Zole. Sljedbenici Sully Prudhommea nisu razumjeli verslibriste ni prvomajske anarhiste, jer gramatikom svog mrtvog jezika nisu mogli ni htjeli da objasne zakonitost novog revolucionarnog govora.*

Anticipiram: bez obzira što je svrha ove moje teze plaidoyer za »socijalistički realizam«, smatram da je potrebno da se kaže kako Aragon ne govori sa stvarnim poznavanjem stvarnih vrijednosti ruskoga slikarstva, pošto se ovi njegovi primjeri sovjetske likovne ljepote ne nalaze na planu konkretnih dokaza. Gerasimov i kompanija nisu (nažalost) Courbet ni Zola, ni verslibristi, nego provincijalna slikarska škola koja se kreće u sjeni staromodnog zapadnoevropskog pompiérizma, simbolizovanog imenima Piloty, Matejko, Bukovac, Medović, Salghetti-Drioli, Paja Jovanović i Oton Iveković. Kad Aragon kaže da sovjetska umjetnost ima svoju vlastitu gramatiku, on propovijeda kao estetski ideal vatrogasne repove i trompete u jednoj bijednoj povorci, koju je zapadnjačka dekadentna estetika već davno skinula sa dnevnoga reda, što je Aragonu isto tako dobro poznato kao i nama. Govoreći patetično o takozvanim »osnovnim istinama«, Aragon daje po Matveju Manjizeru definiciju spomenika na tako konvencionalan način kao da o problemima evropske plastike, a naročito onih koji se tiču spomenika, nije napisana golema literatura. U ruskoj umjetnosti (u suvremenoj sovjetskoj umjetnosti) *point de départ et point d'arrivée de l'art sovietique est le sujet,* i po tome principu Aragon donosi nam reprodukciju jedne skulpture za koju madame Mouchina kaže da je »agit-skulptura«, a koja se zove: »Nous exigeons la Paix«! Ovo, po Aragonu, »demonstrativno djelo« prikazuje šest lica kako stupaju no-

šena vjetrom za jednom majkom sa djetetom i golubicom u ruci. Pokret žutih, bijelih i crnih ljudi za Mirom, u pratnji slijepog invalida i jedne žene iz Koreje, koje predvodi Golubica kao simbol pojma »Pax Staliniana«!

Kao kod svih sličnih simbola, stvari i pojmova, i tu se otvara osnovno pitanje: šta je Istina? Da li je ona Staljinska Golubica zaista golubica Mira, da li je ono međunarodni Mir ili Rajkov proces, i da li je korejska žena žrtva ili palikuća, da li madame Mouchina spada u apologete Mira ili Umorstva, da li je Aragon mistifikator ili ideolog, apologet kriminala ili socijalizma? Svaka riječ i svaka fraza otvara u ovom slučaju moralističke vertikale nad ovom dilemom, koja nije estetska (ili samo estetska) nego moralnopolitička par excellence. Ne radi se ovdje o bojadisanom gipsu jedne »agit-skulpture« nego o dekorativnoj panorami jedne agit-propagande, u kojoj učestvuju osim madame Mouchine Fadjèjev, Tihònov, Polevòj i čitava legija dekana i rektora staljinskog tehničkog fakulteta za »inženjere duša«. Čovjek bi mogao kao papiga o toj agit-skulpturi frazirati kao što frazira i Aragon: da je to djelo veliko, smiono, jedinstveno, originalno, duboko, jednostavno, podudarno sa jednostavnom istinom koju propovijeda, da nije Nimfa na građanskim spomenicima gdje besmrtnici stoje od bronce trajniji u pantalonama i saccou (ili u salonroku kao Prešern pred Tromostovjem), da nije balast niti bagaža filistarske skulpture nego čista misao ljudska ostvarena u kamenu, puna invencije, treperenja materije, oživotvorena misao, ostvarenje ideala, novost u obliku itd. Ovaj potočić aragonskih riječi žubori vrlo lijepo i romantično, ali te se njegove misli vrte ipak kao drveni ponny u jednom te istom krugu antidijalektičkog, idealističkog carousela. Čuje se svirka staljinskog orkestriona, a sve to nije cirkus nego stratište i strah pred dvjesta pedeset ruskih divizija, koje mogu da se survaju na Champs Elysées svakog trenutka.

*

Ne znam da li je ova moja logika nošena antidijalektičkom strašću (pošto sam više od trideset pet godina sproveo u estetskoj borbi za afirmaciju lijeve tendencije u socijalističkoj književnosti), ali mislim da je nelogično, svijesno ne govoriti istinu samo zato, jer nam je nametnut jedan način mišljenja, koji se ne podudara s našim estetskim uvjerenjem i koji je kao vrhunaravni način mišljenja dekretiran odozgo jedamput zauvijek, a nitko nema smionosti da se analitički pozabavi njegovom genezom: kako je došlo do te »odozgo« dekretirane staljinske aberacije ukusa i estetike. Aragon kaže da je rusko slikarstvo, za razliku od evropskog, slikarstvo ideja! Da bismo mogli da shvatimo, šta su zapravo »ideje« u slikarstvu, potrebna nam je ova aragonska zaista démodée propedeutika, kako su koncepcije bezidejnog l'art pour l'arta reakcionarne, da čiste umjetnosti na svijetu nema, jer da je to reakcionarna parola, koju su lansirali protivnici bilo kakve stvarne misli kao takve. Evo nekoliko citata iz ovog aragonskog katekizma za socijalistički realizam: *Umjetnost za ruskog čovjeka (za ljude tamo dolje) propovijeda misli o Čovječanstvu, to je progresivna idejna umjetnost, koja vjeruje u napredak Čovječanstva. Ona se osniva na poznavanju prikazivanja stvarnosti, na odražavanju života ne naturalistički ni mehanički, nego tipično, u razvojnom smislu, u sklopu stvari i društvenih odnosa, u smislu revolucionarnog razvoja, sa prevladavanjem protuslovlja i sa optimističkim pogledima na budućnost. Ova umjetnost je socijalistička u biti, a nacionalna po svom staljinskom obliku, ona je patriotska, jer ima svoju otadžbinu sovjetsku kao osnovnu bazu, to nije umjetnost međunarodnih kola za spavanje, umjetnost, gdje je prtljag polijepljen vinjetama međunarodnih hotela, to nije umjetnost vagon-restauranata kojima putuju šverceri valute, za koje Corot i Manet nisu francuski pejzaži nego devize po burzovnim principima koje propovijeda estetska »kasmapaljićićeskaja svoloč«!* Po Aragonu »socijalistički realizam« postao je osnovnom metodom književnosti i kritike ruske, i on traži od umjetnika *istinito, historijski stvarno prikazivanje stvarnosti u njenom revolucionarnom razvoju. Povrh toga: istinit i historijski stvaran karakter ovog umjetničkog prikazivanja stvarnosti treba da se povezuje sa dužnošću ideološke transformacije i odgoja masâ za socijalizam.* Aragon na kraju ove balade kaže doslovno:

Ako od tog (recepta) nedostaje samo jedan detalj, umjetničko Djelo gubi svoje socijalističkorealističko značenje. Ono pada na niveau naturalizma i sociološke vulgarizacije i time uništava i ruši harmoniju umjetničkog djela kao cjeline.

To su direktive, koje je Staljin dao »inženjerima duše« da se bore protivu reakcionarne zapadnoevropske, bezidejne, dekadentne umjetnosti, protivu l'art pour l'arta.

Šta znači Staljinova programatska fraza biti »inženjer duše«, koji se u ovom današnjem kaotičnom rasulu tako mnogobrojnih pojmova i estetskih programa bori protivu l'art pour l'arta sa »socijalističkim realizmom« u ruci?

Baudelaire, govoreći u svojoj poeziji o pojmu koji je on prozvao »abolisseur d'âme«: *Les abolisseurs d'âmes (matérialistes) sont nécessairement des abolisseurs d'enfer* (»Mon coeur mis à nu« XXIII. Po Edgar Poeu: Heart laid bare. Marginalia CC), bio je ironičan spram bezdušnika materijalista. Abolere, abolitio; bodlereskna fraza »abolisseur« zvuči logično, svakako materijalistički: likvidator, anihilizator i uništilac duše, materijalist, a nikako njen »inženjer«!

»Inženjer smrti«, to je fraza Jack Londonova, i ona se, primijenjena na pojam generala kao profesionala smrti, podudara sa slikom koju hoće da izrazi. Njena staljinska parafraza je apstraktno idealistička. Ta fraza može da se podnese kao zdravica, kao improviziran pozdrav kod jednog banketa, a tako je bila i izgovorena: *Pijem u vaše zdravlje, gospodo inženjeri duše,* ali od te zdravice stvorila se muhamedanska parola estetskog i programatskog »Vjeruju«, u jednom sistemu, koji bi se mogao prozvati estetskim kaligulizmom.

Nema sumnje, da u ovom periodu evropske umjetnosti u kome živimo golgotski motivi stvoreni po falangama ingenioznih »inženjera duše«, koji su kao propagandisti religioznog pogleda na svijet djelovali vjekovima, još uvijek djeluju magnetskom snagom, i sam fakat, da ljudi pred tim golgotskim motivima još uvijek kleče i da te motive smatraju simbolima svoje vlastite patnje, i to, da ti motivi još uvijek živo djeluju svojom neposrednošću kao odraz žive stvarnosti, znači, da se još uvijek nalazimo u prvoj fazi prehistorije čovječanstva. Sasvim na početku. Jer kako bi inače bilo koja evropska majka mogla da kleči pred »Pietom« — kada ne bi bilo i danas još uvijek živih žena koje u svome naručju drže mrtve sinove? Svake druge sezone dvadest milijuna mrtvih Hristosa! Ili: kako ne bi žene plakale pred probodenim srcem Majke Gospodnje (kao simbolom patnje), da im vlastita materinska srca i danas još uvijek nijesu probodena noževima historijske stvarnosti?

Pitamo se: šta mogu u ovom (još uvijek — nažalost) golgotskom estetskom misteriju da postignu staljinski »inženjeri duše« kada bi, prije svega, filozofski trebalo da negiraju dušu kao idealistički pojam, a zatim: kako može »duša« kao metafizički vrhunaravni dašak da bude programatskom parolom, upravo naučnom definicijom na takvom jednom tehničkom fakultetu, kakvi su književnodijalektički fakulteti staljinskog i ždanovljevskog »socijalističkog realizma«, koji bi logično imali da budu materijalistički?

S obzirom na to što zapadnoevropske religiozne organizacije u svojoj vjekovnoj propagandi upotrebljavaju književnost, muziku i likovnu umjetnost u svim njinim granama, bilo bi zanimljivo ispitati kako ta likovna umjetnička propaganda djeluje u masama danas. Patetika golgotskih motiva u crkvenoj umjetnosti kroz vjekove tako je glasna, te mislim da nije pretjerano ustvrditi da se još i danas jedan veoma visok procenat zapadnoevropskog pučanstva posvećuje uzbuđenom razmatranju tih golgotskih motiva, koji nam svojim dekorativnim sjajem vrhunaravne posmrtne počasti dokazuju dnevno da je jedna od glavnih inspiracija zapadnoevropske umjetnosti još uvijek zasjenjena biblijskim mitosom. Ova opasna religiozna propaganda ne djeluje samo po zakonu inercije već i po tom što je građanska propagandistička umjetnost u svojoj buržujskoj, legitimističkoj, rojalističkoj, masonskoj, liberalnoj ili slobodnomislilačkoj varijanti potpuno zatajila uslijed svoje mizerne umjetničke fakture. Izgubivši se jednim dijelom svoje erotike u pornografiji, a drugim u banalnostima mondenog života i pomodnih detalja, nesposobne da sama simbolizuje smisao građanskog besmisla do umjet-

ničke sinteze, likovna umjetnost Zapadne Evrope srozala se u bestidnoj kapitulaciji svoje vlastite bezidejnosti i paradoksalno se predala golgotskom patosu religioznih motiva. Golgotska simbolika njeguje se po zakonu ustrajnosti u raznim laičkim varijantama u svrhu praktične građanske, legitimističke, državotvorne, vulgarne političke propagande. U patosu nadgrobnih spomenika palih junaka i žrtava mnogobrojnih ratnih ciklusa, u kultu svetih ratnika, koji su položili svoje živote za misao idealnog, državnog, imperijalnog i kolonijalnog osvajanja, u trijumfu i u vansebnom zanosu idealne pobjede nad bezbrojnim »neprijateljskim, destruktivnim i zlim silama« iz ove građanske Umjetnosti progovara, uglavnom, golgotski misterij Raspeća.

Da je zamisao »umjetnosti radi umjetnosti« bezidejna, tu su parolu izbacili apologeti reakcionarne građanske umjetnosti zato, jer larpurlartisti u svojim mrtvim prirodama nisu njegovali kult crkvenog misterija ili državotvornog patosa kod osvajanja kolonijalnih zemalja. Ta paradoksalna komedija »in artibus«, sa beskrajnom količinom estetskih nesporazuma traje do danas po zakonu inercije i na socijalističkoj platformi. Da li sedamdeset-osamdeset godina takozvane »bezidejne« evropske umjetnosti predstavlja doista negaciju ovog sedanskog, verdunskog, belfortskog, st. quentinskog, golgotskog, kolonijalnog, imperijalističkog državotvornog patosa, ili su bezbrojni »bezidejni« štil-lebeni sa jabukama, čašama, servijetama, jorgovanom i ružama doista »iscijeđeni iz krvi komunarda«, kao što je jedamput netko blagoizvolio napisati, kada je jednom jedinom gestom narativne gerasimovštine bacio ad acta suvremenu zapadnoevropsku umjetnost kao bespredmetnu i kontrarevolucionarnu? Da li je oficijelna zapadnoevropska, programatska, tendenciozna građanska umjetnost, ta apologetika politike Velikih sila i pojma »ragione di stato« i ratova, bila zaista umjetnički u pravu kada je proglasila destruktivnim ovo »bezidejno slikarstvo«, koje u svojoj izolaciji romantičarskog, ateističkog, u svakom slučaju materijalističkog solipsizma nije htjelo da spozna i nije htjelo da prizna od objektivne

i religiozno tendenciozne cezaromanske stvarnosti ništa osim ono nekoliko mrtvih predmeta u atelijeru?

»Bezidejna« dekadentna koncepcija »umjetnosti radi umjetnosti« zapela je na margini političke stvarnosti u drugoj polovini devetnaestog stoljeća u lirskoj samoizolaciji, te je prema tome ostala eksteritorijalna u odnosu spram religioznih i etatističkih principa građanske umjetnosti. Građanska klasa od te boemske, larpurlartističke bezidejne umjetnosti, osim što je trgovala tim slikama posthumno (poslije tragične smrti slikara vrlo unosno), nije imala mnogo. Larpurlartistička umjetnost neutralizovala je građanski klasni patos gologa noža i svela sve slikarske motive na štimung bezidejnog pacifizma, koji u svakome slučaju nije bio u interesu ratnopropagandističkih parola građanske klase. Bespredmetna, dakle, za građansku klasu kao propaganda, isključivo dekorativna kao sastavni dio pokućstva po intérieurima, ova umjetnost nije postala masovnom nikada, a ukoliko u njenim motivima ima realističke poezije, a po svojim velikim imenima ona doista jeste realistička i poetska, ona ni po čemu nije nestvarna. Zapadnoevropsko »bezidejno slikarstvo«, po desnim apologetima građanske klase denuncirano kao »bezidejno«, fiksiralo je beskrajno bogatstvo rasvjete, ono je proslavilo ljepotu i charme djevojačkog i ženskog akta, ono je poslije neohelenističkog perioda u slikarstvu (u dugentu i trecentu) ponovo otkrilo bezbrojno velike mogućnosti palete (razbivši okvire i manire mrtvog akademizma), u jednu riječ: ono se je pozabavilo čitavim kozmosom detalja i nijansa rasvjete i oblika, motiva veoma važnih i istinitih po intenzitet ljudskog realističkog doživljavanja stvarnosti, bez obzira na društvene oblike, koje Marx uostalom nikada i nigdje nije izolovao do apstrakcije.

Ispitujući društvene oblike po uslovima nastajanja, Marx govori uvijek analitički, naglašujući istodobno beskrajno veliko bogatstvo njihovih preljeva. Kakva bi to bila socijalistička umjetnost koja ne njeguje lirizme i zašto da ih poriče, kada su oni nesumnjivo materijalistički sastavni dio objektivne stvarnosti ljudskog života? U ime koje neoidealističke dogmatike da se njeguje ova najnovija ikonoklastička lažna i pro-

tukulturna negacija istine i ljepote? To što su od te »bezidejne umjetnosti« htjeli da stvore kapitalistički antibiotik, koji ubrizgan u klasnosvijesne arterije može da usmrti estetsku i moralnu budnost proletersku, bit će da je pretjerano to više, što nas je iskustvo poučilo da se genre-slikarskim kičem i beskrajno dosadnom publicističkom ikonografijom ne mogu uništiti već postignuti valeuri umjetničkih ostvarenja.

Brunetièreova teza o magnetskoj atrakciji umjetničkih formi u historiji umjetnosti u dijalektičkom smislu rađa antitezu, dakle svoju vlastitu negaciju: ne ću da budem David, postajem Delacroix. Ne ću da budem Courbet i postajem Cézanne ili Matisse ili Braque itd., a osim socijalno uslovljenog lamarkizma in esteticis (što ga je do dosade varirao Hippolyte Taine svojim teorijama milieua i medija) u umjetnosti djeluju magneti forme često puta mnogo intenzivnije od onih snaga koje su socijalnoekonomske prirode.

Ispraznu frazu, upravo demagoški bezidejnu desnu i antirealističku parolu o »bezidejnosti l'art pour l'arta« izbacili su ideolozi reakcionarnog pompiérizma i legitimistički religiozni braniči i advokati estetskih burzijanaca, osjetivši u l'art pour l'artu destruktivan nihilizam za svoje vlastite merkantilne motive.

— Budemo li prestali da postojimo kao apoloteti Carstva i njegovih bitaka, Crkve i njenog filistarskog neukusa, na čemu smo? Mi smo ovaploćenje paradnog zdravlja i njegove režimske, revanšističke volje, a ovi »dekadenti« djeluju u tom smislu razorno!

Pompiérizam u socijalističkoj estetskoj puritanskoj varijanti Druge internacionale odredio se per analogiam spram l'art pour l'arta isto tako negativno. Druga internacionala preuzela je u tom pogledu sve građanske elemente umjetničke apologetike i proglasila ih svojim vlastitim likovnim simbolima, a te je principe Treća internacionala kanonizovala po zakonu estetske inercije. Nacionalni socijalizam i fašizam talijanski u tom pogledu nisu bili estetski originalni. Preuzeli su sheme od socijalne demokracije i prefarbali ih za svoje oli-

garhijske i imperijalističke potrebe: Ora et labora pretvorio se u obedire, combattere. Entartete Kunst je samo parafraza vatikanske estetike beuronske škole. (Labriola i Gramsci ostali su iznimke u Drugoj internacionali.)

Motiv Golgote najsvakodnevniji je, upravo već banalan motiv za likovni niveau i estetsku dresuru prosječnog evropskog građanina, a l'art pour l'art bio je revolucionarna negacija te religiozne estetske dresure, dokazujući svojim platnima da se bez boga mogu slikati sasvim prijatne slike. L'art pour l'art je dosljedno negirao religioznu objektivaciju našega života i ideološkog odgoja, koja po zakonu uslovnih refleksa svakodnevno djeluje sa golgotskih detalja u okviru jednog programatskog slikarstva, koje tendenciozno propovijeda da je taj svijet stvoren za to, da ostane dolinom plača i leleka, škrguta i prokletstava, jer tako biti ima, pošto je to dublji smisao čitave kozmogonije do dana sudnjega. Šta se zbiva na tim religioznim slikama? Ljude sijeku, paraju, režu, kolju, pile, utapaju, kuhaju u vrelom ulju, strijeljaju i vješaju. Na tim crkvenim slikama teku krvave vode iz svetačkih grobova, plamte gradovi, urla pokolj po ulicama i crkvama, muče ljude, bodu ih iglama, noževima, truju ih, pale ih na lomačama, osljepljuju ih, vežu ih lancima, bodljikavom žicom i konopima, muče ih moralnom torturom, nasiljem, prisilnim polaganjem zakletava, odricanjem od svoga uvjerenja, hapse ih, hrane ih ricinusom, duhanom, režu im spolovila, bacaju ih zvjerovima, kopaju im oči, siluju djevice, kradu, robe, pale, otimaju, opijaju se, kockaju. Na tim je slikama Krvnik ostvaritelj zemaljskih planova, a jedini ideal jeste Smrt i to Smrt svetačka: držati u rukama svoju vlastitu glavu i tako klečati pred negacijom svakog ljudskog života kao pred božanstvom vječne ljubavi. Moralni teror zrači iz tendencioznog, idejnog, religioznog slikarstva i širi se panika pred smrću, koja je neminovna i svespasavajuća sila, osnovni svemirski zakon. Smrt uništava čovječanstvo po principu mistične postojanosti, u perverznoj i otrcanoj, banalnoglupoj monotoniji svakodnevnih molitava: pomolimo se za dušu onoga, tko će prvi među nama biti obješen, zaklan, osuđen na smrt, spaljen ili raščetvoren! De profundis.

Ima li kulturnohistorijski ili historijskomaterijalistički bilo kakvog smisla poricati da su krvavi i mračni vjekovi ideološkog, religioznog, golgotskog (naročito likovnobaroknog) terora protekli, dok je evropska paleta uspjela da se oslobodi simboličnog, religioznog, upravo jezuitskog clair-obscurea, da se ove larpurlartističke narančasto-žute tende, uznemirene na berlinerblau maestralu, odraze tako intenzivno, te se kroz otvorene persijane osjeća jod tamnomodre mediteranske pučine, da se sa tog prokletog impresionističkog platna čuje žamor golih kupača i pljusak mokrog vesla, ovamo, u ovu mediteransku slikarsku sobu, gdje se na štafelaju rumeni škarpina i blista srebro zubaca na glinenom pladnju. Ova otvorena paleta od kraplaka i cinobera, od okera i bijelog cinka, ovaj »bezidejni kult« bresaka, glicinija, smokava i grožđa, morskog plavetnila, ljetnog neba i oblaka, ova »bezidejna« slikarska manira — »bezidejna« je samo po tome, što tematski, po svojim sujetima ne propovijeda nikakvu Ideju Boga, Bonapartizma ni Drugoga carstva ni Treće republike ni karolinškog ni pangermanskog Reicha. Prikazati Bonnardovom, Dufyjevom, Monetovom manirom Hindenburga kod Tannenberga ili Pétaina u Verdunu ili Focha u Compiègneskoj šumi (ili bilo koga drugog generala estetike: Führera ili Ždanova) bila bi artistička blasfemija po osnovnom zakonu harmonije, kada se primjenjivanjem neadekvatnih izražajnih sredstava izaziva nelagodan osjećaj nepodudarnosti između zamisli i umjetničkog ostvarenja. (Picasso sa svojim španskim motivima iz građanskog rata, sa svojom Korejom, Matisse ili Utrillo sa svojim staračkim konverzijama dokaz su za ovu tezu.)

Da li su atmosferski elementi danje svjetlosti i rasvjete stvaran »objektivnomaterijalistički podatak« koji može da bude osnovom »subjektivnog umjetničkog doživljaja«? Atmosferski elementi danje svjetlosti nesumnjivo su takav objektivnomaterijalistički podatak. Poricati, dakle, ove objektivne elemente svakodnevne stvarnosti, poricati ih kao »bezidejne fikcije« ne bi bilo mudro, kao što nije logično poricati smisao »bezidejne« meteorologije ili »bezidejne« seizmonografije ili bilo koga drugog opažanja, i tim metodama opservacije pridavati neko naročito narkotičko, idealističko ili kontrarevolucionarno značenje.

U čemu, naime, leži — danas — upravo perverzan smisao ove antilarpurlartističke hajke? Đavolski smisao ove zavrzlame je u tome što se ova estetska katedra, koja anatemiše »umjetnost radi umjetnosti« kao »prvorazrednu ideološku opasnost po razvoj revolucionarne Misli«, nalazi pod Rajkovim vješalima i u Campessinovim sibirskim logorima.

Ždanov, Révai i drugovi objašnjavaju svoje ikonoklastično antilarpurlartističko bjesnilo tako da su posve nevini i zastarjeli, takoreći zaboravljeni pojam »umjetnosti radi umjetnosti« izolovali, kao da ta »umjetnost radi umjetnosti« postoji sama po sebi, kao kontrarevolucionarni perpetuum mobile, od suvremena čovjeka u potpuno odvojenom smislu, te nema nikakve druge svrhe nego da idealističkim dimom otrovne narkoze onesvijesti socijalnu revoluciju, kako bi je mogla, o, perfidije, zaklati. Ždanov, Révai i Višinski govore o toj larpurlartističkoj pošasti iz visine materijalističkih lampadefora, staljinskih »inženjera duše« i dijalektičkih connaisseura, jer je njima jasno, da »umjetnost radi umjetnosti« ne će da bude »subjektivan odraz objektivne stvarnosti socijalizma«, nego svakoj logici uprkos iz krvi komunarda cijedi boje na svoju religioznu, buržujsku paletu. Zašto Višinski i Ždanov toliko strepe pred mrtvim van Goghom, to nam nije jasno, kao što ne razumijemo da Casanova, Duclos ili Cogniaud hajdukuju danas zajedno sa Picassom, vješajući Rajka.

Ako je likovna umjetnost jedna vrsta užitka u bojama, u rasvjeti, u oblicima, zašto u ime socijalističke estetike poricati smisao »subjektivnog« užitka u »objektivnim« bojama, u »objektivnoj« rasvjeti ili u »objektivnim formama«? Zato, jer ti subjektivni materijalni užici nisu Ždanovu danas korisni kod njegovih idealističkih estetskih vješala, pošto estetika Ždanova priznaje jednu jedinu misao, a to je praktično politička korist za političke ciljeve CK SKP(b).

Protivu tih političkih teorema moglo bi se historijski utvrditi da adepti »umjetnosti radi umjetnosti« nikada nisu bili desno korisni, a pogotovo ne na tako banalan i estetski idealisti-

čan način kao što to danas propovijeda Ždanov! To što je Baudelaire iz perspektive svog »Salut publica« godine 1848 smatrao »umjetnost radi umjetnosti« dječačkom teorijom, da bi dvije-tri godine kasnije, poslije pobjede kontrarevolucije, postao propovijednikom l'art pour l'arta, to ne znači, da je iz lijeve pao u desnu krajnost. Baudelaire se odvojio od četrdesetosmaških barikada, istina, ali se u svom pjesničkom eksteritorijalitetu nikada nije priklonio Drugom carstvu ni Cavaignacu. Iako je kod Baudelairea prevladalo gađenje nad socijalnom stvarnošću, to njegovo subjektivno, lirsko gađenje bilo je uslovljeno desnim terorom i inferiornošću građanskog društva, koje je Baudelaire dosljedno prezirao do svoje smrti i o kome nije nikada napisao ni jednog jedinog pozitivnog retka.

Sve stvari valja prosuđivati u prostoru i u vremenu. Tvrditi, da je život Umjetnosti »idealno uzvišen iznad stvarnosti«, tvrditi to u punoj krvničkoj kontrarevolucionarnoj stvarnosti Drugoga carstva ili Treće republike (prije osamdeset godina), to je bila estetska borba protivu desnog utilitarizma, koji je u ono doba političke reakcije bio intelektualno-moralno i policijski neobično nametljiv. Sve su »Muze« Drugog carstva bile etatizovane, kao što im se narugao La Prade:

Il faut être content s'il pleut, s'il fait soleil,
S'il fait chaud, s'il fait froid,
Il faut être content . . .[1]

La Prade: »Les Muses d'État«

Kada u takvom polulakajskom, a polupolicijskom bunilu oficijelne, carske bonapartističke, panegiričke književnosti Flaubert izriče da se *umjetnost sastoji od traženja beskorisnog* (»L'art c'est la recherche de l'inutile«) — onda tu parolu o »beskorisnosti« umjetničkog stvaranja treba uzeti u prostoru i u vremenu historijski i to ne tako, da teorija

[1] Po kiši, po suncu, ljeti i zimi,
Klanjamo se Carstvu, klanjamo se svi mi,
U zadovoljstvu svome lojalni — dabome . . .

»umjetnosti radi umjetnosti« nije bila lijevo korisna, nego tako, da ona ni po čemu nije bila desno pozitivna, to jest da je desno bila pasivnorezistentna, to jest desno negativna, dakle, po svome djelovanju, desno očito beskorisna, »inutile«, to jest štetna. (Sa Baudelaireom ili Flaubertom nije se nitko mogao inspirisati za ekspedicije u Alžir ili u Cochinchineu.) Uostalom: dokaz je nesumnjive lijenosti duha da se nitko još nije našao tko bi odštampao čitavu biblioteku pamfleta, kojima je građanska desnica reagirala na larpurlartističke teoreme impresionizma, postimpresionizma ili fovizma, pak da se pokaže potpun besmisao tvrđenja, kako su te teorije korisne po kapitalističku propagandu. Od godine 1870 do 1900, u klasičnom periodu kada su slikarskim nebom vladali Degas, Sisley, Pissaro, Cézanne, Monet, Odilon Redon, Renoir, Gauguin, Seurat, Signac, Suzanne Valadon, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Matisse, Rouault, La Prade i Dufy, podijeljeno je trideset oficijelnih nagrada »Prix de Rome« imenima kao što su: Joseph Wencker, François Schommer, Alfred Bramtot, André Devambez, Fernand Sabate, tridesetorici korifeja francuskog slikarstva, koji su nestali u potpunom anonimitetu svojih pojava, te danas nitko nema ni pojma, da su bili jedini autentični predstavnici francuske oficijelne Umjetnosti više od trideset godina.

Boriti se protivu »umjetnosti radi umjetnosti« kao protivu programatskog sistema danas, kada se to slikarstvo poslije osam do deset decenija svoje egzistencije pretvorilo u nevinu i mrtvu maniru provincijalnih imitacija, ima smisla isključivo na crti socijalističke tendencije, ali kod tog socijalističkog stava ne treba smetnuti s uma ogromnu količinu negativnog iskustva, koje nam je namrlo posljednje stoljeće.

Francuska revolucija, na primjer, ostavila nam je nešto grafički korektne reportaže (obično sa negativnom rojalističkom ili legitimističkom tendencom) na motiv: revolucija je zločin. Ono što nam je namro jakobinac, bonapartist i legitimist David, od »Zakletve u Jeu de Paume« do carskog krunisanja u notredamskoj katedrali, od Maratove smrti do antičkih motiva, konvencionalan je kabinet obojadisanih voštanih kipova. Osim Daumiera ova dva stoljeća (devetnaesto

i dvadeseto) nisu nam dala slikarskog genija, u kome bi se tako sretno ispoljila sva tri elementa: političke ingeniozne svijesti, majstorstva ruke i jedinstvenog dara vječno žive stvaralačke fantazije. Daumier javlja se vulkanski jednako intenzivno nekoliko decenija i njegovo Djelo ostat će veličanstvenim dokumentom onog revolucionarnog perioda u kome je živio i Marx, koji svog kongenijalnog suvremenika nije primijetio. Nije mi poznato da li se je netko pozabavio da po Marxovim tekstovima ispita da li je ovaj čitao »Charivari« što se ne može pretpostaviti da nije. Da u Marxovoj pamfletskoj prozi ima daumierovskih elemenata, to ne bi bilo teško dokazati! Vapijući čitavog svog života za umjetnikom koji bi imao dara da odrazi to, po Hercenu, »tako odvratno vrijeme« — Marx, i sam konvencionalno »dijete svoga vremena«, smatrao je Daumierovu grafiku očito banalnom, anonimnom, konvencionalnom pojavom. Autor »18. Brumairea« nije procijenio autora Ratapoila!

Kada je riječ o toj danas toliko ozloglašenoj tendenciji u likovnoj umjetnosti, trebalo bi učiti kod gravera Reformacije, kod velikih majstora političkog i antireligioznog, socijalnotendencioznog pamfleta XVI stoljeća. Slikari Reformacije bili su eruditi i savršeni virtuozi tog složenog i teškog posla. Pedantni poznavaoci kroničarske tehnike svoga vremena, oni su kao masa bezimenih genijalnih političkih reportera svladavali vještinu bakroreza i drvoreza u svim mogućim varijantama i tako ostavili nepreglednu gomilu dokumenata velike historijske drame, nerazmjerno življe no što je to uspjela da učini ljudska riječ. Veliki pjesnici masovnih buna i ustanaka, slikari Reformacije genijalno barataju kontrastima: između bijede gladne i izmrcvarene širokih, pauperizovanih seljačkih masa i bogatih velikaških trpeza, oni se kreću kroz zveket oružja i bitaka suvereno svladavajući najteže probleme dekorativnog slikarstva. Od dinamike konjaničkih gužvi do smrtonosnog jauka na mučilima, od svih perspektivnih trikova pejzaža do klasične virtuoznosti u svakodnevnim detaljima geste, oružja, kretnje ljudske ili konjske, do dekorativnih trijumfa, do posmrtne

pompe, do mrtvačkih balova, histeričnih halucinacija i pošasti, koje su urlale Evropom kao i danas. To je bilo vrijeme, kada se pod utjecajem masovne umjetnosti čak i jedan mlađi Holbein zapalio da postane reporterom bitaka, napustivši svoju uzvišenu, klasičnu, erazmovsku attitudu neutralnosti, tako te se i sam divlji Ulrich van Hutten oduševio hladnim aristokratskim genijem Holbeinovim.

Biti danas umjetnikom, pjesnikom socijalističke, revolucionarne političke tendencije, misija je iznad svega teška i sama po sebi komplikovana. Stvar je to prije svega ličnih sklonosti i dara, a zatim elemenata već davno poznatih: znanja, vještine i ukusa. Gustave Courbet bio je izvan svake sumnje dobar komunard i visoki funkcionar revolucije, a osim toga i genijalan slikar, pa ipak je na motiv komune dao tek nekoliko sasvim prosječnih i beznačajnih stvari. »Les fédérés à la Conciergerie« takav je jedan Courbetov primjer političke tendencije, koja nije došla do izražaja, za razliku od Maneta, koji nije bio politički lijevo orijentisan, a najmanje komunardski, a ipak je zaustavio kao pravi revolucionarni slikar od krvi i od mesa nekoliko scena iz građanskog rata, nerazmjerno mnogo boljih od queretarske parafraze svojih vlastitih komunardskih skica i Goyinog »Noćnog strijeljanja«.

Böcklinovi ratni jahači ili Vereščaginova Piramida lubanja sa gavranovima, Delacroixova Helada ili Käthe Kollwitzove pobunjenički motivi, uspoređeni sa ovim Manetovim skicama svibanjskog pariskog pokolja 1871, klasičan su primjer kako provala socijalne mržnje, bila ona odnjegovana ne znam kakvim programatskim tendencioznim patosom (što je kod Käthe Kollwitzove izvan svake sumnje), ne mora da rodi nikakvim naročitim umjetničkim uspjehom. To je pitanje temperamenta, koji može da se zapali u jednom trenutku i kod takvih artista kao što je bio Manet, koji nije nikada naslikao tako banalne mise en scène »Slobode« kao Delacroix, i nikada nije politizirao kao Gustave Doré, dobar ilustrator Dantea, a veoma slab apologet Marseillaise. U čemu je stvar?

Ždanovljeva estetika bezidejna je i neinvenciozna parafraza predratnih socijalnodemokratskih vulgarnih teorija kakve su se njegovale u centralnoevropskim okvirima Druge internacionale koncem prošloga stoljeća i zavladale međunarodnim socijalističkim pokretom sve do Prvog svjetskog rata 1914—1918. Pojavivši se na ruskom sektoru Treće internacionale gdje se o pitanju likovne tendencije nije govorilo nikada sa naročito originalnim poznavanjem zapadnoevropske likovne problematike, ova programatska ikonografija svedena je čitavim nizom kanona do minimuma lične invencije. Za niveau likovne ruske kombinatorike valja usporediti kao klasičan primjer Pljehanovljev tekst o Angladi i o pitanjima tzv. idejnog slikarstva. Tommaseo u prepisci sa Salghettijem 80-tih godina govorio je otprilike isto: a kome bi palo danas na pamet da citira Tommasea in esteticis? Po zakonu privlačne snage socijalističke gomile privukle su relativno velik broj ne pretjerano nadarenih umjetnika trabanata, paputčika, i tako se diletantizam, zakrinkan revolucionarnom ideologijom, stupajući disciplinovano u masi kao partijski organizovan umjetnik slikar, urotio protivu »aristokratske manjine zapadnoevropske slikarske elite«. Na crti zanatske ljubomore, rekompenzirajući svoju manjevrijednost, taj nenadareni artist profesional, suvremenik Secesije, po svom političkom uvjerenju socijalni demokrat, stao je da se opire o politički plebiscit organizovane, socijalnodemokratske mase koja je pod uplivom partijnosti, partijske discipline i solidarnosti počela da gleda u tim diletantima porteparole vlastitih partijskih propagandističkih interesa. Lombardirajući svojom partijnošću vlastiti artistički minus na saldacontu talenta, ti su se slabi i invenciozni umjetnici propagandisti pretvorili u nametljive mislioce estete, simulirajući socijalističku likovnu umjetnost, koja je otrovala ukus i na kraju rodila narativnu gerasimovštinu kao ideal suvremenih socijalističkih pokoljenja. Danas, kada se već više od pedeset godina javlja simultanitet likovnih stilova stihijnošću takvih količina, te su kao poplava ponijele zapadnoevropskog čovjeka do likovnih nemira (koji su samo simptom brzine vožnje kojom putuje građanska civilizacija k

svome koncu), danas se u ime socijalističkog likovnog Ideala propovijeda nešto, što je karikatura svega, što su dali Matejko ili Piloty.

Sve teorije o »izopačenoj umjetnosti klerikalnog su i socijalnodemokratskog podrijetla. Nošene su neodređenom idiosinkrazijom širokih provincijalnih masa u odnosu — kao što se pisalo — spram »bolesnih, sifilističkih i bordelskih« produkata velegrada, koji je kao »pravi Moloh u Babilonu kapitalizma« progutao rusoovsko djevičanstvo »čovjeka kao takvog« i od Umjetnosti stvorio noćni lokal à la Toulouse-Lautrec ili Félicien Rops. Iz perspektive istočnoevropskih agrarnih zemalja, koje se industrijalizuju tek u socijalizmu, propagirati danas kao ideal likovnih programa ono genre-slikarstvo, koje se na zapadu kao »Triomphe du Travail« javljalo u eri prvotne akumulacije, svakako je znak nesnalaženja u ovoj zbrci stilova. Menzelove »Talionice« klasičan su uzor zakašnjenja likovne ždanovštine, koja smatra da je »izopačivanje« suvremene zapadne umjetnosti siguran znak zapadnoevropske degeneracije i koja ni u književnosti ne dopušta da se ide dalje od George Ohneta »Vlasnika talionica«. Mehanizacija suvremenog života, međutim, otvara (logično) oči umjetnicima koji sebi razbijaju glavu kako da idealistički deantropomorfizuju slikarstvo — ne bi li otkrili način kako da Ljepota strojeva djeluje »po sebi«, a u svijesti proširene ljudske spoznaje danas oko čovjeka vrve oblici, na koje se ljudsko oko još nije priviklo, te bi mogli postati motivom likovnih i pjesničkih inspiracija.

Simptomi zapadnoevropske likovne histerije, moralne i estetske dekadentne zbrke i ustalasanog ritma znanja, naučnih i tehničkih spoznaja problem su spram koga se socijalistički ideolog ima odrediti u svakome slučaju bezuslovno. Promatrajući stanje suvremene zapadnoevropske civilizacije sa stanovišta progresa ili reakcije, materijalistički ideolog treba da bude u svom prosuđivanju isključivo stvaran, prema tome, logičan. On ne smije negirati likovne činjenice u ime starih, otrcanih, secesionističkih plakata, na kojima nam loše precrtani fotografski aktovi simbolizuju okovano čovje-

čanstvo, koje se budi još u lancima, ali već u praskozorju socijalističkog svitanja na dalekim ravnicama Azije. Suvremeni socijalistički esteta nema prava da poriče goruću žirafu Dalijevu kao surrealistički besmisao, propagirajući istodobno Picassa ili Paula Eluarda. To nije logično. On ne može negirati impresionizam u stihu ili u paleti, a propovijedati provincijalnu, staromodnu karikaturu akademizma, kojoj su simbolizam i impresionizam zavrnuli vratom ima već osamdeset i više godina, i kojoj je taj isti prezreni larpurlartizam bio superiorna umjetnička negacija.

— — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — —

Ispitujući istinu čovjek je marksistički otkriva »desno i lijevo«. U dramatskom sukobu Novca i Radne snage sve se više čuje (kapitalistička parola je takoreći sve glasnija), da se u ovom sudaru radi zapravo o sukobu Evrope i Azije, Zapada i Istoka, etičkog idealizma i barbarskog azijatskog materijalizma. Evropa, to je po ovoj propagandističkoj shemi promaterijalnokulturno bogatstvo zapadnoevropskog, građanskog i feudalnog, visokoindustrijalizovanog prosperiteta sa bogatom tradicionalnom civilizacijom u religioznom, umjetničkom i moralnom smislu, sa slobodom moralnog uvjerenja, sa komforom demokratskog parlamentarizma, sa prednostima individualne zarade na temelju vlastite inicijative, individualne građanske slobode i nezavisnosti itd., a Azija, to je nekulturni socijalizam po zaostalim agrarnim bazama, mongolska satrapija sa ciničkom bezbožnjačkom negacijom svih etičkih principa, na podlozi historijskomaterijalističkog pogleda na svijet, koji poriče sve zapadnoevropske ideale logike, standarda, prosperiteta, umjetnosti i građanskih sloboda.

U ovoj propagandističkoj zavrzlami gdje je normalna, ljudska istina?

Istina je u tome, da je lenjinizam, kao logična primjena Marxovih teza, stopostotna zapadnoevropska doktrina, koju je naš zapadnoevropski narod kao takvu programatski primio i na temelju socijalističke revolucije ostvario u obliku socijalističkog ustava. Lenjinizam je otvorio revolucionarnu

bitku na ruskom sektoru za ostvarenje marksističkih teza u međunarodnom mjerilu, a da je lenjinska revolucija ostala tragično izolovana u međunarodnim relacijama, kod toga je politička insolventnost Zapadne Evrope igrala historijski negativnu ulogu već prije trideset godina. Kod nas, u južnoslovjenskim omjerima, na principu boljševičke međunarodne solidarnosti, bitka je trajala trideset godina da bukne pod specifičnim okolnostima kao ustanak i da završi punom političkom pobjedom poslije Drugog svjetskog rata. Pasivnost zapadne, građanske Evrope u slučaju naše vlastite borbe za principe demokracije od godine 1918 do 1941 podržavala je kontrarevolucionarnu Jugoslaviju do njene smrti, a ta ista konzervativna politika u međunarodnim omjerima korozivno je rastočila evropski socijalizam, te se pretvorio u quantité négligeable. Da je u međunarodnom političkom socijalističkom pokretu uslijed toga došlo do aberacije u odnosu snaga i da je političko magnetsko polje Moskve prevladalo snagu intelektualne gravitacije zapadnoevropske, to je samo po sebi tragično, ali je to tako bilo i ostalo, i s tim se evropski proletarijat (pasivno nažalost) pomirio već prije nekoliko decenija. Jače ličnosti zapadnoevropska socijalistička misao za posljednjih trideset godina evropske političke tragedije nije rodila, a uspjeh evropskog fašizma, bez obzira na sve okolnosti koje su ga stvorile, može se svesti isto tako na koeficijenat ideološke slabosti zapadnoevropskog marksizma.

Boriti se protivu ove, po Evropu danas tako fatalne aberacije snaga moguće je isključivo na temelju socijalističkih principa, a ne na temelju presumptuozne gluposti proglašenja Assunte tjelesnom dogmom, što nije zapravo mnogo neinteligentnije od ždanovljevske anateme sinkopirane muzike i impresionizma. Ne radi se, dakle, o sukobu Azije i Evrope, Istoka i Zapada, materijalizma i idealizma, nego o tome, da je uslijed fašističke kontaminacije Moskva, danas, što se idejnog snalaženja tiče, nažalost, prilično provincijalno zbunjena. Simptomi ideološke dezagregacije pokazali su se u estetskim pitanjima veoma očito već prije mnogo godina, a to je bio siguran znak oboljenja, koje se javljalo u raznim oblastima, a naročito u filozofskoj. Nikada nitko nije za-

mišljao da socijalizam treba na ovom okrutnom svijetu Velikih sila i masovnog pokolja da bude vokalni zbor humanističkih brbljavaca, kao oni puritanci i propovjednici čiste ljubavi i samilosti, pripadnici vjerskih zajednica koje veže kršćanska ljubav (Law Church) i koji već od Marxova perioda prvotne akumulacije deklamiraju o kršćanskoj ljubavi, a ne o socijalizmu. Ali da socijalizam ne treba da programatski samodržavno postupa sa svojim podanicima kao sa robljem i da ih kao Henrik VIII žigoše kao robote, kao skitnice ili buntovnike, suvišno je dokazivati. Ako se ljudska misao rodila od materijalnih interesa, logika državnog džepa, pa bio on i socijalistički, ne može biti jedinim kompasom za međunarodne odnose između pojedinih socijalističkih država.

Važno je, dakako, pitanje vlasništva. Šta je čije i zašto je nešto nečije i odakle mu to i koliko mu nosi? Taj vjekovni legitimitet stečenoga prava, koje je oduvijek bilo pravo jačega, ta krađa proizvodnih snaga, to eksploatisanje materijalnih sredstava za proizvodnju, sve to spada u one elemente anatomije građanskog društva, o kojima je Marx čitavog svog života sanjao, da bi ih enciklopedijski trebalo razanalizovati i proširiti do sveljudske spoznaje u najširim masovnim omjerima. To je Marx, uostalom, čitavog svog života i radio, i skup tih njegovih egzaktnih ekspertiza i jeste osnovom marksizma do danas. Marksistička spoznaja nikada nije značila da vlast Velike socijalističke sile ima pravo da socijalizuje ne samo vlasništvo građanske klase nego vlasništvo i pravo na slobodu čitavih naroda i kontinenata, sa proizvodnim snagama i zemaljskim blagom i sredstvima i ljudskim materijalom i njihovim uvjerenjima zajedno. Takvu politiku nikakva književna teorija socijalističkog realizma ne može opravdati, pa bili ti »inženjeri duše« ne znam koliko puta talentovaniji nego što nisu.

Ljudi su razumno despiritualizovali razne pojmove i svrstali ih logično u odnos razloga i posljedica. Ljudi su veoma mudro, veoma logično razanalizovali kako je privredna kultura odredila misaonu nadgradnju i kako je običajno pravo s javnim pravom i sa svim ostalim pravima i religijama i misaonim sistemima raslo od zemlje k nebu, a ne obratno. I to je logično. Ali kada se danas jedan jedini zakonodavac prikazuje kao vrhunaravni modelator, koji modeluje ne samo narode i ne samo svjetske revolucije nego čitavo Čovječanstvo, koji određuje zakone lingvistike, estetike i medicine, onda je ta lingvističko-estetska i medicinsko-egzorcistička papazjanija očito antimarksistička. Ako takva problematika divinacije jednog čovjeka postaje zadatkom čitavog jednog socijalnotendencioznog slikarstva i poezije, onda takva umjetnost ne odgovara socijalističkim zahtjevima i takva estetika nije i logično ne može da bude socijalističkom. Pokvaren ukus u umjetnosti ima uvijek jedan svoj izvjestan kadaveričan miris. Pokvaren ukus uvijek je pouzdanim dokazom, da pod stepenicama takvih trulih civilizacija trune nečije truplo. Truplo nekih principa i životnih uslova, truplo gnjilih pogleda na svijet i nezdravih međuljudskih odnosa, truplo, u ovom slučaju, socijalističke logike. Pokvaren ukus matematski je siguran simptom rasula kroz stoljeća i te ekspertize nikada nijesu obmanjivale. One su sigurne pjege smrti.

Tijelo je rodilo dušu i to je nesumnjiv rezultat materijalističke nauke, a ovdje nekakvi imaginarni, metafizički »inženjeri duše« treba da stvaraju poeziju, koja se rađa iz glave moskovskih gromobija kao dijalektička sova. Struktura društva rađa psihologiju, a nama sad propovijedaju da psihologija jedne superstukturalne oligarhije ima da stvori socijalističko društvo u međunarodnim omjerima. U ovoj kameleonskoj civilizaciji, gdje se diktiraju običaji, osjećaji, uvjerenja, načela, način mišljenja, način uživanja u ljepoti, gdje su svi ljudski odnosi u književnosti svedeni na najobičniju protokolarnu frazersku ništicu, gdje je odnos spram prirode reduciran na oblik najbanalnijih oleografija, tu se propovijeda estetski jezuitizam, kako je jedina svrha umjetnosti da bude propagandističkim sredstvom svih ovih idealističkih vrhunaravnih ciljeva jednog političkog tijela, koje osim snage nema danas za vrhovnu međunarodnu arbitražu nikakve legitimacije.

Teoretizuje li netko o mogućnostima razvoja jedne suvremene socijalističke književnosti, pod ovakvim okolnostima »socijalističkog realizma« kakve programatski danas vladaju, on mora prije svega da se snađe u prostoru i u vremenu »objektivne stvarnosti«, kako bi mogao da je subjektivno odrazi. Danas, kada se Sveti Otac (Pacelli) sprema sa nuklearnom fizikom u ruci, da na bijelom konju stane na čelo zapadnoevropskog intelektualnog Risorgimenta, mi stojimo pod prokletstvom svih mogućih desnih i lijevih foruma, kao da se sam Nečastivi nalazi u ovoj našoj južnoslovjenskoj tvrđavi. Mi živimo na ovome dijelu svijeta, između Dunava, Soluna i Jadrana, gdje nam nikakve socijalističke teorije Rennera, ni Kautskoga, ni Bauera, ni Adlera, ni Jaurèsa, ni Bluma nisu pomogle u onome što se zvalo: »gutanje slavenskog jugoistoka na temelju svetog egoizma kao jedine inspiracije za oslobođenje najtalijanskijeg mora i gradova jadranskih«. Zapadnoevropska intelektualna Vojska spasa ne će nam pomoći svojim intelektualnim baldrijanom, ako se ovaj naš Antemurale antichristianitatis jednoga lijepog dana nađe u vrtlogu grmljavine topova, kojom nam Todor Pavlov i Rákosi prijete u ime »subjektivnog odraza objektivne stvarnosti i socijalističkoga realizma«.

Naša socijalistička književnost ima da brani južnoslovjenski socijalistički status quo, jer time brani naš socijalistički, a prema tome logično i naš narodni i kulturni opstanak. Naša socijalistička književnost treba kao umjetnička propaganda pred inostranstvom (koje o našoj književnosti i o našoj umjetnosti pojma nema) da serijom svojih djela dokazuje, kako smo se mi oduvijek, otkad nas ima, borili za slobodu umjetničkog stvaranja, za simultanitet stilova, za načelo slobodnog izricanja mišljenja, po crti svog neovisnog moralnog i političkog uvjerenja. Danas, u ovoj tragičnoj dilemi, kada nam sa strane naših ideala prijete očitim umorstvom, a sa strane građanskog Zapada (koji nas poriče stoljećima, kao balkansku raju) duše vjetar gnjilih simpatija, licem pred ovim raskolima propovijedati mir, pisati knjige i naoružavati se, to su zadaci, kojima ne bi bila dorasla ni jedna književnost ni umjetnost zapadnoevropskog

svijeta. Zapadnoevropske civilizacije rasle su tiho i mirno pod starim tradicionalnim krovovima, a nijesu ih vihori vijali na svim vjetrometinama vjekovnih prokletstava kao nas. Po mišljenju mnogobrojnih naših zapadnjačkih simpatizera, mi tiho cvrčimo u tavi vlastitih iluzija, i mnogi se taj diplomatski kogo već oblizuje nad ovom dragom političkom pečenkom, od pomisli na slatke dividende našega bakra i nafte, aluminijuma i hrastovine, uranija, kobasica i šljivovice, radne snage i topovskog mesa.

Književno i umjetničko tumačenje historijskomaterijalističke koncepcije pojedinih elemenata naše kulturne svijesti predstavlja danas osnovno pitanje. U okviru najvećeg masovnog pokreta u našoj historiji, koji je revolucionarnom borbom ostvario principe socijalizma, traže se danas naučna, književna, umjetnička i ideološka ostvarenja na intelektualnoj podlozi jedne problematike, koja metodički još nije ispitana sa stanovišta najelementarnijeg poznavanja intelektualno-moralne, kulturnohistorijske, estetskomorfološke, ekonomske ili sociološke anatomije našeg građanskog društva.

Dok u analitičkokritičkom pogledu nismo svršili ni sa preliminarima, mi stojimo pred raznovrsno i neobično isprepletenim kulturnim zadacima jednog politički ostvarenog plana koji ne predstavlja više nikakvu hipotezu niti kulturnopolitički program, nego državnom politikom određenu ekonomsku, socijalističku stvarnost.

Parola vlastite socijalističke književnosti i umjetnosti ne treba da ostane parolom; ona treba da se ostvari na svima sektorima socijalističke kulturne djelatnosti, a naročito književnosti, što je, mislimo, jedan od najosnovnijih preduslova za izgradnju naše socijalističke kulturne svijesti. Jedan od glavnih zadataka naše književnosti i naše književne kritike bio bi da ne vodi diskusije o generalnoj liniji širokopotezno, na odbrani nekih materijalističkih misaonih i metodičkih principa (»grosso modo«), nego da primjenjujući analitičku metodu uđe u detaljno stvarno ispitivanje eleme-

nata naše vlastite konzervativne svijesti u svim njenim vidovima i nijansama i u svim njenim trikovima i načinima. Valjalo bi posvetiti pažnju historijskom prikazu tih metoda idealističkih i konzervativnih, da se vidi i pokaže kako žive i kako djeluju sada već ravno stotinu godina, od toga trideset i tri godine u okviru jugoslovenske državne organizacije. Treba da se otvori diskusija o marazmu pamćenja, o krivom procjenjivanju vrijednosti, o ustrajnosti predrasuda, o kultu pocjepkanosti, o preuveličavanju regionalističkih detalja i o pomanjkanju osnovne historijskomaterijalističke koncepcije. Mi još uvijek mandarinski administriramo oko jednog kadavera i kult mrtvih stvari vrši se i dalje u ime književnosti i beletristike, gdje danas doživljavamo i to da nam punjene ptice u ime nekih fiktivnih estetskih principa dokazuju da u ime jedne političke propagande tjeramo policijsku prevaru, koja da sprečava slobodu umjetničkog stvaranja. Trebalo bi naročitu pažnju posvetiti fiktivnim elementima u prošlosti naše civilizacije, književnosti i umjetnosti, čitavom nizu žalosnih peripetija političkih borbi iz druge polovine devetnaestog i na prelazu u dvadeseto stoljeće, koje po zakonu inercije još uvijek kao petrefakti djeluju na amalgam naše kulturne svijesti, jer se svi elementi te heterogene kulturne svijesti nalaze u želatini neformirane mase, koje nije nikada nitko pokušao da razbistri po jednom logičnom i pouzdanom sistemu.

Iskustvo nas uči da Marx pod superstrukturom ne misli isključivo na gornje spratove ljudske misli koji kao da statički počivaju na masivnim donjim spratovima, takoreći temeljima sile, privrede i socijalnih odnosa kao idealističke konstante nadgrađene svijesti, kao statičke konstrukcije misli, kao bezidejni stanovi predrasuda. Kada Marx govori o nadgradnji, on misli na gejzirsko previranje relikata i survivalsa, u vječnom strujanju vrenja, pak prema tome fantomi božanstava, dogmi, magičnih panaceja, teleoloških sistema, religiozne retorike o vječnosti ili o apsolutnim vrijednostima i dogmatskim istinama vrhunaravnih spoznaja imaju se po Marxu pratiti trajno u dijalektičkoj fluktuaciji. To je neka vrsta moralno-intelektualne meteorologije, dosada sistematski, materijalistički, metodički primijenjene samo na neke detalje, kao na primjer individualna analiza jednoga Labriole ili Gramscia u odnosu na estetiku Benedetta Crocea ili na »socijalizam« T. G. Masaryka.

Trebalo bi da naša književnost prati masu našeg intelektualnog previranja u najširim amplitudama sveukupne partiture, da bi se već jedamput utvrdilo šta u ovoj instrumentaciji zvuči idealistički šuplje, reakcionarno, šta distonira u ovoj kakofoniji naše duhovne kulture, gdje tih disonantnih elemenata ima nažalost još uvijek veoma mnogo.

U oblasti duhovnih vrijednosti ne može se postaviti nikakva norma bez sinhronih primjera, bez onog nečeg što se zove tertium comparationis. Takva, jedino egzaktna metoda isključuje načelno kult lokalnih vrijednosti iz regionalne perspektive, a ti se regionalizmi kultivišu kod nas isto tako načelno već čitavo stoljeće, a da ne primjećujemo tendencije smanjivanja njihova intenziteta.

Posljednji decenij. naše historije ne javlja se kao plagijat ili kao odraz nekih pokreta zapadnoevropskih, pošto smo mi na Balkanu i na Dunavu jedina socijalistička zemlja koja se do svog vlastitog socijalističkog političkog oblika probila vlastitim snagama, po zakonu svog vlastitog historijskog razvoja. Naša književnost prema tome ne treba da bude imitacijom zapadnoevropskom, jer se ona danas ne javlja kao djelo u okviru političke i kulturne imitacije stranih uzora i jer treba konačno da progovori svojim vlastitim glasom.

Zapadnoevropski civilizovani narodi odnjegovali su svoju takozvanu narodnu svijest na osnovi univerzalnih formula, koje obuhvaćaju dva osnovna perioda: period feudalnog i građanskog prosperiteta. Taj politički i ekonomski prosperitet (uslovljen nizovima ekspanzija i kolonijalnih osvajanja) simbolizuje se veličinom takozvanog Nacionalnog Genija, kao sintetične formule o superiornosti vlastitog stvaralačkog, misaonog i umjetničkog duha, koji se je svojom idejnom prepotencijom nametnuo i potvrdio svim suprotnim (barbarskim) snagama uprkos. Taj Nacionalni Genije zapadnoevropski, koji je pobjeđivao vrlo često usred ciničkog zve-

keta oružja i barbarske pljačke čitavih evropskih provincija, progovara u idealističkoj apologiji sa fresaka, u skulpturi, u clair-obscuru genijalnih građevina. Avignon i Lateran, Anversa, Bruges ili Cahors, Siena, Pisa ili Venecija, Lisabon, Madrid ili Amsterdam, slavna ta poglavlja zapadnoevropske civilizacije postala su danteovski, camoënski ili leonardovski patetična u ciklusima umorstava, i taj vrhunaravni Nacionalni Genije, koji progovara patosom aachenskih, burgundijskih, lorenskih, anžuvinskih, toledskih ili sikstinskih tradicija, metafizička je formula za cikluse isprepletenih političkih i ekonomskih konjunktura koje su se stoljećima tovile krvlju pokoljenja. Od ovog narcizoidnog fetišizma svoje vlastite prepotencije boluju svi zapadnoevropski narodi, a sugestivnost propagande kojom se nameću svojim susjedima upravo je halucinantna. Radi se zapravo o logici novca, ali je ta merkantilna mise en scène patetično panteonska.

Uzvišenost zapadnoevropskog duha pratila je hajdučke pobjede pojedinih imperijalizama kao sjenka i ta velebna zgrada zapadnoevropske civilizacije gradila se na kostima poraženih i zgaženih naroda, među kojima smo, nažalost, bili i mi, od Koruške i Blatnog jezera do Istre i do Soluna. Veličina Vizantije i Stambola, Aachena i Mletaka, Laterana i Beča i Budima bila je uslovljena našim porazima, i zato naš slučaj nije, nažalost, identičan sa zapadnoevropskim varijantama pobjede oružja i duha, jer mi spadamo u kategoriju onih civilizacija, koje se nisu mogle razviti zato, jer su im tuđinske snage osporavale pravo na moralni i materijalni opstanak. Sakupiti svu političku, kulturnu i intelektualnu svijest o svojoj vlastitoj pojavi u prostoru i u vremenu, svijest danas disperziranu i usitnjenu poslije vjekovnih poraza po mnogobrojnim i izolovanim regionalizmima, sabrati sve potrebne elemente u sintezi koja ne će biti kult romantičnih fraza, nego istinit pjesnički prikaz fakata, dati ogromnoj masi impozantne stvaralačke materije programatski okvir, objasniti i protumačiti svu tragičnost naših vlastitih raskola i uzajamnih negacija, to bi trebalo da bude našom osnovnom misijom.

Ako se može govoriti o lijevom ili o desnom programu, mi smo tendenciozno za lijevo ostvarenje ovih umjetničkih objektivacija. Da se to ne može ostvariti na način genre-slikarstva po ukusu iz druge polovine devetnaestog stoljeća, na način diletantske kvaziprogramatske lirike kao što je njeguju Tihonov ili Rilski, da se to ne može odraziti fovistički ili po ukusu konstruktivnog i imaginističkog ili apstraktnog slikarstva ili poezije kakva se jalovo njeguje na Zapadu već više od pedeset godina, to je izvan sumnje. Kandinski je već godine 1913 bio bespredmetan, a pogotovu iz naše perspektive balkanskih ratova i austrijske likvidacije. Da nam desna, likovnokontrarevolucionarna gerasimovština ili ždanovština s idealističkom spoznajnom teorijom Todora Pavlova kod tog napora ne može biti od koristi, i to je izvan svake sumnje. Onoga trenutka, kada se budu javili kod nas umjetnici, koji će svojim darom, svojim znanjem i svojim ukusom umjeti da te »objektivne motive naše lijeve stvarnosti — subjektivno odraze«, rodit će se naša vlastita Umjetnost. Ukoliko se bude kod nas razvio socijalistički kulturni medij, svijestan svoje bogate prošlosti i svijestan svoje kulturne misije u današnjem evropskom prostoru i vremenu, naša Umjetnost pojavit će se neminovno.

PETAR ŠEGEDIN

O NAŠOJ KRITICI[1]

»Ali, to ne znači, da mi smijemo da naučno stvaranje promatramo kao nekakav dodatak državnog aparata. Upravo zbog toga jer znamo da istinska znanost kod nas ne može služiti nikome drugome osim istini i napretku, a jedino takva uloga nauke jest korisna našoj narodnoj socijalističkoj državi.«

E. Kardelj u govoru prigodom izbora za člana Slov. akadem. znanosti i umjetnosti 12. XII. 1949.

Uvjeti u kojima se razvijala naša kritika od Oslobođenja do danas bili su u mnogočem pozitivni. Naša se kritika mogla slobodno razvijati u jednu doista naučnu markšističko-lenjinističku kritiku. Potrebni uslovi da se upozna ova teorija vrlo su važni, i kada se doista postigla svrha, kada se doista postupilo u našoj kritici marksističko-lenjinistički, rezultati nisu izostali. Mi, naš javni kulturni život uopće oslobodio se u velikoj mjeri one anarhične subjektivističke, lične kritike, koja je do smiješnosti razvijala karakteristične osobine »zoološkog individualizma« — o kojemu je govorio Maksim Gorki. Osim toga, zasluga je njena i to što je pomagala u izgradnji jednog mišljenja, danas već opće usvojenog kod nas, da je realizam umjetnost čovjeka na najvišem stupnju: socijalističkog čovjeka. Ali su se vidljivo istakle i teškoće, nedostaci te kritike. Moramo biti svjesni tih teško-

* Referat održan na Drugom (zagrebačkom) kongresu književnika Jugoslavije, godine 1949.

ća i s razumijevanjem gledati na negativne manifestacije koje su se u tom vremenu ispoljile. One su plod i uvjeta našega života, ali i jedne šablonske primjene formulacija, koje nisu živo provjeravane u našem umjetničkom iskustvu. Pa iako mi ovdje nećemo ulaziti podrobno u široku analizu uzroka toga stanja, čini mi se da je potrebno naglasiti, upravo istaći, negativne osobine toga vremena, kako bismo im se mogli što efikasnije suprotstaviti.

Treba, međutim, reći i ovo: moja namjera nije da osvijetlim kvalitete pojedinih naših kritičara i književnika koji su se bavili tim poslom, da ulazim u analizu njihovih kritičkih napisa, da ukazujem na njihove pozitivne i negativne strane. To bi prelazilo i okvir ovog referata. Mislio sam na cjelokupnu našu kritiku, nastojao sam uočiti i zahvatiti na tom dijelu našeg kulturnog života one jače naglašene i istaknute tendencije, one uočljive impulse koji su u jačem ili slabijem vidu bili — barem prema mojim iskustvima i dojmovima — karakteristični za naš kulturni i literarni život. Dakako da ove tendencije nisu i ne mogu biti djelo samo jednog čovjeka (pojedinac može da se jače istakne, da u danom času postane predstavnik), one su rezultat više subjektivnih nastojanja i pogleda, mnogih pozitivnih namjera, ali i zabluda. Može se čak reći da su mnoge težnje tek u praksi izobličile svoj prvotno pozitivan lik. Mjera je u praksi odlučna. Kada, dakle, govorim o pojavama naše kritike, onda me ni u kom slučaju ne bi trebalo shvatiti tako kao da bih pojedinačne, bilo pozitivne, bilo negativne, strane apsolutizirao, tj. proširivao ih na cjelokupnu našu kritiku ili time ciljao na bilo kojega našeg čovjeka koji se tim poslom bavi. Htio sam upozoriti na ono što mi se čini najkarakterističnije za našu kritiku u cjelini.

Poslije četirigodišnjeg krvavog i herojskog iskustva, poslije najvećeg organiziranog napora, što ga je naša zemlja i naš narod uopće u svojoj povijesti izvršio, prešli smo iz jednog anarhičnog građanskog polukolonijalnog stanja na put socijalističke izgradnje. Organizirano ljudski se utječe na sva područja našeg novog života, pa je prirodno da je revolucionarna volja za novim obuhvatila i područje književnosti. Svi su napori i na umjetničkom planu usmjereni, od direktiva najviših rukovodilaca do običnog novinskog osvrta, k podizanju jedne realističke umjetnosti, realističke književnosti. I doista, sva je naša kritika bila ispunjena tim duhom. U borbi za realizam, za socijalistički realizam, za jedan izraz stvarnosti našeg novog života. U ime tog novog života u umjetničkoj kreaciji stupilo se u borbu protiv svega dekadentnog, formalističkog, morbidnog kao ostatka građanske prošlosti, kao oblika pomoću kojih još danas žive regresivne snage djeluju da bi se održale. I kada danas hoćemo da jasno uočimo ne samo pozitivne strane toga posla već i njegove negativne osobine, moramo se dotaknuti jednog od osnovnih problema koji je oživio u nauci novijeg vremena: pitanja odnosa između estetike i kritike.

S marksističkog stanovišta rješavao ga je već Plehanov, a novija marksistička estetika — oslanjajući se na Lenjinove postavke izložene u djelu »Ekonomska sadržina narodnjaštva i njegova kritika u knjizi g. Struvea« i u članku »Partijska organizacija i partijska literatura« — i dijalektički riješila.

U čemu je stvar? Plehanov oštro razlikuje estetiku od kritike pripisujući prvoj atribut objektivnosti u onom smislu u kojemu je objektivna i fizika. Kritika, odnosno kritičar — prema Plehanovljevim riječima — »predstavlja proizvod društvene sredine, koja ga okružuje, te će i njegovi estetski sudovi uvijek biti određeni svojstvima sredine. Stoga on nikada neće biti u stanju da izbjegne davanje prednosti jednoj školi u književnosti ili umjetnosti drugoj, njoj suprotnoj.« Rozental se suprotstavlja tom mišljenju na ovaj način: »Plehanovljevo suprotstavljanje naučne estetike umjetničkoj kritici potpuno je neosnovano. I kritika i estetika proizvod su socijalnih uslova. Estetika služi kao teorijska osnova za umjetničku kritiku, i kada kritičar daje »prednost« bilo kojoj »jednoj školi«, on pri tom polazi od određene estetske teorije.«

Neosporno je, po mome mišljenju, da Rozentalov zaključak ima svoje korijene i opravdanja u Marksovoj misli izraženoj u »Tezama o Feuerbachu«:

»Materijalističko učenje da su ljudi proizvod okolnosti i odgoja, da su, prema tome, izmijenjeni ljudi proizvod drugih okolnosti i promijenjenog odgoja, zaboravlja, da baš ljudi mijenjaju okolnosti i da sam odgojitelj mora biti odgojen.« Jer čovjek je onaj koji se naučno odnosi prema prirodi i društvu u tom smislu što traži naučno objašnjenje pojavama (pa isto tako objašnjenje umjetničkog stvaralaštva), ali je on sam i izvor djelovanja, i njegov aktivitet ne samo što je dijalektički vezan uz okolnosti (prirodne i društvene) u kojima se nalazi nego svojom voljom i sviješću može i mora utjecati na bolje i sretnije organiziranje okolnosti za postizavanje svoje ljudske svrhe. Kritika, odnosno estetika, nije samo kontemplativan odraz, već je i izraz ljudske volje. Ona djeluje.

Čini mi se da bih upravo ovdje morao napomenuti kako se kod nas sad jače, sad slabije javljala misao da je marksističko-lenjinistička estetika već razrađena nauka. Ništa netačnije ne bi bilo nego voditi se takvim uvjerenjem, takvim shvaćanjem — barem ja tako mislim. Osnovne zasade dijalektičkog materijalizma doista su temelji naučne estetike, ali živ život, dijalektičan u svom razvoju, toliko je bogat i na umjetničkom stvaralačkom planu da nas — ukoliko smo kritičari, estetičari — upravo kao dijalektičare prisiljava na živo suočavanje s umjetničkim stvaralaštvom, a to znači da je stvar više u razrađivanju estetike i kritike, a ne u apsolutiziranju izvjesnih svima nama jasnih osnovnih zasada.

Kakva je bila naša kritika? Naša vodeća kritika nije rastavljala u Plehanovljevu smislu naučnu estetiku od kritike, ona je uvijek nastojala da, oslanjajući se na postupke marksističko-lenjinističke estetike, bude, koliko su to subjektivni uvjeti dopuštali, naučna.

No, dakako, time je stvar samo dodirnuta, i nadam se da će detaljnije razlaganje otkriti nove probleme važne i za našu kritiku i za našu književnost uopće.

Neobično je važna već citirana Marxova riječ u »Tezama o Feuerbachu«. Upravo na onom prijelomu, o kojemu smo naprijed govorili, a ukazuje se kao razlika između naučne, kontemplativne estetike i kritike koja je više ili manje aktivna, našlo se malo pitanje »kako bi trebalo?«. Znamo da ga je Plehanov bacio iz naučne estetike i kritike kao idealističko, kao što i svi znamo da je imao krivo. Upozorio sam na ovaj momenat jer ga smatram vrlo važnim, ako ne i presudnim za našu i uopće kritičku riječ. Lenjinskim stavom odgovoreno je jasno na ovu malu riječ »kako bi trebalo?«. Umjetnost treba da bude partijna. Pa ako time još i nije u svoj svojoj širini riješeno ovo pitanje, nije iscrpena njegova sadržina — jasno su uočene gravitacione ravnine umjetnosti i izvori otkuda crpi sokove.

Da li je naša kritika, vodeća kritika, tražila od naše književnosti da bude partijna? Naša je kritika u svojim formulacijama doista tražila da nam književnost bude partijna, jer je imala dubokog naučnog osnova da to i bude. No kao što ćete i sami znati, kao što ste sigurno i sami osjetili, samim tim, tj. samim postavljanjem zahtjeva, stvari se ne rješavaju.

U zemlji izgradnje socijalizma svaki je posao odgovoran u punom ljudskom smislu, svak odgovara za učinjeni posao i to ne samo sebi lično već, znamo, svatko je društveno odgovoran. Mogao bih stoga postaviti pitanje, kako je naša kritika tražila od literature da bude partijna, ali mi se čini da se stvar u svoj širini ne bi obuhvatila tim putem, stoga ću krenuti drugim. Nesumnjivo je da onaj koji traži od drugoga da bude partijan i sam to mora biti. I pitanje je da li je naša kritika u svojim zahtjevima, svojim osudama, svojim priznanjima partijna i da li stvari produbljuje i opći problem jače rasvjetljava.

Čovjek stvara historiju, čovjek prosuđuje, pa ma smatrao on da se najvjernije oslanja na zasade marksističko-lenjinističke estetike, zato jer sam ipak kao ličnost (podvrgnuta svim mogućim subjektivnim i objektivnim uvjetima) u kritičarskoj praksi obuhvaća, drži mjeru stvari i odnosa — često se može i varati. Javlja se pitanje kriterija, no ne u apstraktnom smislu već u konkretnom, dakle kriterija u ličnosti, kriterija jedne ličnosti.

Malo je kod nas ljudi koji se isključivo bave kritikom. I kada bi se urednici naših listova oslanjali samo na njih u

osvrtima i kritičkim prikazima bilo djela, bilo pojedinih vremenskih perioda književne djelatnosti, naše bi revije bile uglavnom bez kritike. Kritiku kod nas stvaraju velikim dijelom sami književnici stvaraoci. Kada bih poimence nabrajao one koji se isključivo bave kritikom kao svojim osnovnim poslom, jedva bih kod nas naveo tri četiri imena. Nije nezanimljivo primijetiti da bi, na primjer, zagrebačka »Republika« ostala uopće bez kritičkih prikaza kada ih ne bi pisali sami pisci, odnosno kada bi ih očekivala od stručnih kritičara. U Zagrebu takvoga nema, a osim u Beogradu, slično je i u ostalim našim narodnim centrima.

Nije ovdje mjesto da se govori o razlici između takozvane stručne kritike i one što je pišu sami književni stvaraoci, ali je potrebno upozoriti na jednu osnovnu značajku koja karakterizira s jedne strane stručnu, a s druge, rekao bih, pretežno zanatsku riječ samih pisaca stvaralaca, jer se i kroz tu prizmu može jasnije sagledati i naša kritika u cjelini. Stručni kritičar ima naime manje mogućnosti da upadne u ono ograničenje idejno-estetskog senzibiliteta prema bogatstvu i širini izražajnih mogućnosti, što postoje na području jedne žive literature, a koje (ograničenje) svakom piscu nameće njegov stil gledanja života, prizma njegova talenta. Ali s druge strane, stručni se kritičar često gubi i izgubi u teoretskim razmatranjima stvaranjem spleta takvog teoretskog tkiva, koje umjesto da pomaže, priječi da se neposredno priđe živom stvaralaštvu. Ne govorimo o izuzecima — oni samo potvrđuju ovu misao.

Ali da se s ove male digresije ponovo vratimo pojmu kriterija, što ga u sebi nosi kritičar, a prijeđena digresija samo će nam još jače osvijetliti područje na kojemu se krećemo.

Nažalost, ne možemo ulaziti u analizu kriterija pojedinih naših kritičara jer to prelazi okvir ovog referata, ali nas pojam kriterija u vezi s pojmom partijnosti svakako vrlo zanima jer je taj problem u uskoj vezi s nedostacima što smo ih htjeli objasniti.

Dužnost je naša da pokušamo objasniti pojam partijnosti u našim objektivnim i subjektivnim mogućnostima i na našem umjetničkom, kritičkom planu. Ne odgovoriti, barem

djelomično, što je sadržaj toga pojma, značilo bi mimoići nešto osnovno što bi u daljnjem uvjetovalo mnoge nejasnosti.

Naša Partija preuzima odgovornost za čovjeka u najširem smislu. Govorim, u najširem smislu, jer se ona upravo po tome i razlikuje od građanskih partija. Ona vodi, organizira sav njegov društveni, ljudski aktivitet, preuzima i čuva svu njegovu ljudsku baštinu. I kada se radi o ljudskom umjetničkom aktivitetu, o sadržaju onoga što pod tim mislimo, kada, dakle, govorimo i o partijnosti u tom okviru, ne možemo mimoići Marxa; njegova misao, bit će, vjerujemo, pouzdana. I to više zato jer se ne radi o taktici, jer se ne radi o direktnoj praktičnosti, već o analizi jedne — dopustite mi riječ — esencijalne datosti. U »Ekonomsko-filozofskim rukopisima iz 1844. godine« on kaže:

»Jer ne samo pet čula, nego i takozvana duhovna čula, (volja, ljubav itd.), jednom riječi ljudsko čulo, ljudskost čula nastaje istom postojanjem njegova predmeta, očovječenjem prirode. Obrazovanje pet (ljudskih) čula rad je čitave dosadašnje historije svijeta. Surovom praktičnom nuždom sputano čulo ima samo ograničen smisao. Za izgladnjela čovjeka ne postoji ljudski oblik hrane, nego samo njezino apstraktno postojanje kao hrana: ona bi isto tako mogla da bude pred njim u najsirovijem obliku, i ne može se reći, po čemu bi se to hranjenje razlikovalo od životinjskog hranjenja. Čovjek u brizi i oskudici nema smisla ni za najljepšu kazališnu predstavu; trgovac mineralima vidi samo merkantilnu vrijednost, ali ne vidi ljepotu i osebujnu prirodu minerala; on nema mineraloškoga smisla; prema tome je bilo potrebno opredmećivanje ljudskog bića i u teoretskom i u praktičnom pogledu, i zato da bi se ljudsko čulo učinilo ljudskim, i zato da bi se za čitavo bogatstvo ljudskog i prirodnog bića stvorio odgovarajući ljudski smisao.«

Ne bismo mogli shvatiti svu širinu kojom Partija obuhvaća čovjeka, kada ne bismo pojmom socijalističkog čovjeka, socijalističkog humaniteta, osnovnog sadržaja partijnosti, obuhvatili ovaj pogled na stvaranje »ljudskog smisla, koji odgovara čitavom bogatstvu ljudskog i prirodnog bića«.

Dakle, prema Marxu, ne može se potvrđivati puno čovječje biće ako se potvrđuju samo njegove ograničene praktične moći; sama praktičnost je ograničen čovjek, on raspolaže čuvstvom koje je ograničeno »surovom praktičkom nuždom«. Da bi se učinilo **ljudskim** ljudsko čulo, potrebno je opredmećivanje ljudskog bića i u teoretskom i praktičnom pogledu.

Da li je i moguće zamisliti da je naša Partija rezignirala nad izgradnjom **ljudskog smisla**? Ta čemu su upereni toliki napori, zašto su dane tolike žrtve?

Da li je naša kritika pokazala onu osjetljivost »za čitavo bogatstvo ljudskog i prirodnog bića«, da li je bdjela nad našim literarnim izvorima doista partijnom savješću? Apsolutnih i kategoričnih odgovora nema ovdje, ali se sigurno može kazati da su naši kritičari više puta zamijenili, odnosno sveli partijnost na isključivu političku praktičnost, uvjetovanu čak najgrubljom momentanom nuždom, zaboravljajući na Marxove riječi »surovom praktičnom nuždom sputano čuvstvo ima samo ograničeni smisao«.

Kritičar koji se podvrgao praksi čak i jedne ideologije, ako u odnosu prema umjetničkom djelu isključi kriterij »bogatstva ljudskog i prirodnog bića«, posreduje samo sviješću da »mora« (nužda) raditi u interesu principa, jedne teorije i time postaje ono što i trgovac mineralima, koga u odnosu između njega samoga i minerala vode praktički interesi, njegov trgovački posao i spušta se ispod nivoa onoga što je Marx nazvao »ljudskim smislom«.

Bilo bi smiješno misliti da potencirajući ovako značenje Marxovih riječi zastupam apologiju čistog apstrakciteta u umjetnosti. Umjetničko stvaralaštvo čitave povijesti govori protiv toga. Mislim da za umjetnost, pa time i za književnost, vrijedi u ovom pogledu što i za nauku. Stoga ću citirati riječi druga Kardelja, koje je rekao na sjednici Slovenske akademije 12. prosinca ove godine:

»O ‚partijnosti' nauke možemo da govorimo jedino u smislu njene društvene odnosno klasne determiniranosti ljudskog saznanja.«

Kada se »društvena, odnosno klasna determiniranost« zamijeni uskom praktičnom kratkovidnošću koja ograničava **ljudsko** saznanje, onda nastaju kobne posljedice.

U borbi protiv svih utjecaja dekadenstva, formalizma i morbidnosti naša se kritika borila i protiv šovinizma, iracionalizma, pesimizma, antihumanizma, površnog novatorstva, nadrealizma, i bilo je potrebno boriti se, ali meni se čini da su neki u tom pogledu i previše gledali samo neprijatelje. Mi smo suzili naš pogled gotovo na samo negativne strane, mi smo ograničili naše čuvstvo podredivši se i suviše praksi koja je čistila našu literaturu, zanemarili smo velik dio ljudskih izvora, previdjeli smo, čak i osudili mnoge plodove što su ih dali ljudi naše stvarnosti, ljudi i mladost odana ovoj zemlji i njenoj borbi. Kao borci-kritici svodili smo sebe na praktične borce i približavali se sve više, istina na drugom planu, onom trgovcu, kojega navodi Marx kao primjer čovjeka, što ne vidi ljepotu, osobene prirode minerala, jer je samo trgovac, jer ne gleda »punim ljudskim smislom«. U našoj su svijesti jasne spoznaje o tome da umjetničko djelo ne smije biti šovinističko, iracionalističko itd., da se ono ne može prihvatiti kada je formalističko, dekadentno itd., ali može li se kazati da je djelo, koje nema sve te osobine, samo tim i dobro djelo? Očigledno ne, odnosno samo pod uvjetom da ima i neke pozitivne kvalitete. No kako je umjetničko djelo izraz i odraz dijalektičke stvarnosti, uvijek nove, i donosi sobom na svijet vrlo često nove kvalitete, ono — kada je doista umjetničko djelo — pruža neko iznenađenje. Kako će se vladati kritičar koji je isključio kriterij »ljudskog smisla što odgovara čitavom bogatstvu ljudskog i prirodnog bića«, ako u najvećoj mjeri raspolaže samo intelektualiziranim pojmovima dekadentstva, formalizma, šovinizma, buržoaskog objektivizma, antihumanizma itd.? Marx je imao pravo kada je govorio: »za nemuzikalno uho ni najbolja muzika nema smisla«. Mislim da tu Marx nije bio intuitivist, ali je priznavao izvjesna data čovjeku (rad čitave dosadanje historije svijeta), koja se u drugim slučajevima mogu nazivati ovako ili onako, ali najčešće talentom, pa mi ne ćemo pogriješiti ako kažemo da je i za kritičara potreban talenat, i što je taj talenat širi, jači, što su ljudskija njegova ljudska čula, to je on i za nas značaj-

niji. Novo u umjetničkom djelu čeka na talentiranog kritičara, čeka na uho koje ima muzičkog smisla. Kako se u takvom slučaju vlada kritičar »koji nema muzikalno uho« ili koji je — ako se to uopće može — isključio za volju jedne određene praktičnosti »čitavo bogatstvo ljudskog i prirodnog bića«? On u skrajnosti nužno rješava stvari mehanično, on se prema živom umjetničkom stvaralaštvu javlja kao stroj. Kao što urlik zaprepaštenja, smiješak začuđenja, podsmijeh skepse, pogled strave koji zove čovjeka u pomoć, nema nikakva učinka na stroj koji je stavljen u pokret i pregazit će vas bez obzira na svu skalu vaših ljudskih manifestacija kojima biste htjeli u njemu probuditi ljudsko razumijevanje, ljudsku rezonancu, tako isto stoji umjetnička ljudska kreacija prema kritičaru, za kojega ona nije po Marxu, mogla postati predmetom ili se nije htjelo da postane predmetom. Eto, iskrsava šablona!

Čitao sam jedan pregled o poeziji mladih, i vidite, upravo zabrinjuje kako se tu gleda na stvari: ni jedna pjesma, ni jedan stih nije postao predmetom kritičaru u onom smislu u kojemu Marx govori »moj predmet može da postane ono, što potvrđuje jednu od moći moga bića«. Dok se s jedne strane govori vrlo mudro, s velikim inventarom znanja, dotle se za stihove:

> ... Bila je jesen, mi još djeca,
> al tad doživeh sreću pravu:
> ona mi pruži pola pereca,
> pri tom ... stidljivo pognu glavu.

piše ovo: »Ponekad taj pojednostavnjeni odnos prema životu, kad se sklizne sa savremene tematike, vodi u sitne malograđanske štimunge, pa i detinjarije.«

Ne, nije to velika poezija, možda nije ni originalna, ali htio bih samo jedno reći: teško bi mi bilo živjeti s čovjekom kojemu i ovi stihovi ne dodiruju suvremenu tematiku. Zašto lišiti čovjeka ovih »sreća pravih«, kako kaže pjesnik. U ime čega? Herojstva, tragike, mudrosti, žrtve ... A Marx je govorio: »Čovjek ne može da postane ponovo dijete, osim da podjetinji. Ali zar ga ne veseli naivnost djeteta, i zar ne

mora i on sam na jednom višem stupnju stremiti za tim da reprodukuje njegovu istinu.«

Meni se čini da lišavati čovjeka ovih mogućnosti doživljaja znači osiromašenje čovjeka, znači zapravo dehumanizaciju, što se sve svodi na antipartijnost. Takvim gledanjem stvorio se osjećaj da bi samo estradna literatura bila partijna literatura. Može li, drugovi, partija, koja organizira čitav život čovjeka, to dopustiti, i to iz praktičnih razloga? Drugovi, ja doista lično cijenim stvaranje Majakovskog, ali ne treba zaboraviti da je sam pisac članka »Partijska organizacija i partijska literatura« bio nepovjerljiv prema njegovu djelu, da mu je pretpostavljao Puškina.

Kome bi od nas i moglo pasti na um da previdi herojske napore, podvige naših boraca iz Oslobodilačkog rata, iz obnove i izgradnje socijalizma? Samo onima, drugovi, kojima je zoološki individualizam osiromašio »ljudski smisao«. To su oni koji iz straha pred opasnostima ljudske borbe bježe u formalističke igre i tim igrama sakrivaju svoju sitnu dušu. Ali s druge strane kakav je to heroj koji je izgubio »ljudski smisao«. On može biti čudovište, ali ne čovjek-heroj. Sumnjivo je nešto s takvim herojima, nije dobro ako oni na svom herojskom putu postaju praktičari heroizma, jer, samo na drugom području, postaju ono što je i Marxov trgovac mineralima. Partija ne želi takve heroje, njeni heroji nisu bili takvi. Izuzeci samo potvrđuju pravila. Dokumenti iz NOB-e govore o tome.

Ali pragmatičnost kao princip nije nigdje, rekao bih, toliko opasna kao u umjetnosti, kao u kritici, još više u kritici — u kritici ona u krajnosti vodi potpunoj dehumanizaciji: kritičar se javlja kao Čehovljevo lice Prišibjejev, a posao kao prišibjejevština.

Dopustite mi da još dodam: na procesu u Budimpešti pojavio se pisac knjige »Priča o pravom čovjeku«. Otkuda to da jednom tako monstruoznom primjeru dehumanizacije čovjeka — kada čovjek više nije čovjek, kada je postao objekt, čisto sredstvo tuđe volje, unizio se do alata — prisustvuje pisac »Priče o pravom čovjeku« kao afirmator, kao slavljenik takvog postupka? Sumnjivo je nešto s tim »pra-

vim ljudima«. I meni se čini da nisam daleko od istine ako kažem da je za tog pisca i čovjek, pa i njegov »pravi čovjek« izgubio sadržaj ljudskosti u Marxovu smislu, on (čovjek) više ne budi u tom »slavnom« piscu »ljudski smisao«, ali on ne samo što ne gleda čovjeka kao umjetnik, on ga ne gleda ni kao marksist. Između njega i čovjeka vlada princip prakticiteta jedne politike, politike koja je — kao što je već i naglašeno u našem javnom životu — skrenula s puta marksizma-lenjinizma, a vodi pragmatičku politiku, dobru ili nedobru, to nije naše pitanje, jedne zemlje. Tu se ceri šablona prakse!

Grubi prakticitet nužnosti, koji je često došao do izraza u našoj kritici, sve više je svodio umjetničku problematiku kod kritičara slabijeg kvaliteta na takozvani sadržaj. U sudaru s građanskom našom prošlošću, opterećenom doista raznim dekadentnim i formalističkim svojstvima, ona je tražila da se piše o temama, o kojima je doista trebalo pisati, ali ne stvarati takve »trebalo«, koje se ukazuje kao vanjska nužda i koje ne vodi računa o tome, kome, kako i kada jedna tema može da postane umjetničkim predmetom. Način, kako se to ponekad kod nas formuliralo, nije bio daleko od onoga što je Plehanov okarakterizirao kao idealizam. Dobivao se kadikad utisak da umjetnost treba da izvire iz teorije, ideologije, a ne iz bića ljudskog, koje živi i rađa se u društvu i prirodi, a na kojemu se teorija, u živu organizacionu poslu, mora na koncu provjeravati.

Ova težnja k preokupaciji sa samim sadržajem uvjetovala je vrlo često mišljenje da je svaka diskusija o formi već samim tim što se raspravlja o tom omraženom pojmu nešto bolesno i opasno. Međutim, nije mi poznato da su se negdje i teoretski objasnili pojmovi formalizma i dekadencije, da je osvijetljena njihova uzajamna ovisnost i uslovljenost, širina jednoga i drugog pojma. U čemu se očituje dekadentstvo, da li uvijek formalizmom? Što je to formalizam i da li je on uvijek dekadentna pojava? Jer postoje adekvatni i zreli umjetnički izrazi jednog bolesnog, raspadajućeg društvenog i psihološkog stanja, izrazi, iako dekadentni, u specifičnom harmoničnom odnosu sa sadržajem i

tematom, — takva su stanja našla svoj adekvatni izraz, formu — i to je doista dekadentstvo u pravom smislu. Ali se kod nas često zaboravlja da je isključiva briga za temat, a zanemarivanje izraza također dekadentstvo, i to vrlo žalosno dekadentstvo. A kako tragično izgleda kada mi u ime borbe protiv dekadentstva na jednoj strani branimo dekadentstvo na drugoj strani? Kada su se, međutim, kod nas javili pokušaji da se i o tim stvarima prodiskutira, onda su se digli glasovi koji su u ime partijnosti te pokušaje najenergičnije osudili, nazivajući ih formalizmom, zaboravljajući pri tom Lenjinove riječi. Citiram prema Rozentalu:

»Menjševici su pokušavali da svoj oportunizam u organizacionim pitanjima prikrivaju dubokoumnim filozofiranjem, napose pozivanjem, da je s a d r ž i n a revolucionarnog rada partije važnija od njegove forme? Kroz sve članke Nove Iskre — piše Lenjin — provlači se crvena nit, duboka ,misao', da je sadržina važnija od forme, da su program i taktika važniji od organizacije.« Lenjin je — prema Rozentalu — tom prilikom pisao, da je forma rada partije do te mjere nesavršena, »da to bode oči, izaziva rumen stida kod svakog, tko ne gleda na stvari svoje partije ,čeprkajući nos'... Nerazvijenost i nestalnost forme ne dopuštaju da se učine daljnji ozbiljni koraci u razvitku sadržine, izazivajući stidan zastoj, vode rasipanju snaga, nepodudaranju riječi i djela.«

Meni se čini da naša kritika ovo nije uzimala dovoljno u obzir. Prigovor, da poređenje nije adekvatno, samo bi se donekle mogao uzeti u obzir.

Posebno pitanje bila bi razrada i objašnjenje onoga što zovemo formalizmom. Ako je formalizam igra s umrtvljenim formama i gubljenje veze sa sadržajem i tematom, odnosno traženje sadržaja u samoj igri forma — onda bi se takav postupak i ne bez ostatka mogao označiti kao dekadentan. Nama su poznati društveni korijeni te pojave. Sve ovo ukazuje na potrebu i teoretskog razjašnjenja pojmova, što kod nas još nije učinjeno.

Zašto je potrebno o tome govoriti?

Prakticitet koji je kod nas, u našoj kritici, dolazio do izraza, vodio je stvari i postupke šabloniziranju, i desilo se da su se pojmovi: formalizam, dekadencija, realizam, socijalistički realizam, feudalizam, nadrealizam, nacionalizam, antihumanizam i tako dalje često upotrebljavali doista formalistički, impresionistički, šablonski. Ali se tu stvar, ma koliko bila opasna, sudbonosna, i ne zaustavlja; ona ima svoje daljnje posljedice:

Sva klasna društva i društva u izgradnji socijalizma, društva koja su neposredno na putu u komunizam žive, organizirana su hijerarhično, i riječ za kojom stoji organizirana društvena snaga dobiva naročito značenje. Odnos je ljudi prema toj riječi različit, već prema uvjetima u kojima se govorila, ali je svakako najljudskiji kada su ljudi uvjereni da je djelovanje te riječi potrebno. Kada drug Tito naglašuje da treba ljudima objašnjavati, uvjeravati ih, onda to nije bez dubokih razloga, bez jedne duboke želje za humanitetom, za što ljudskijim stupnjem naše narodne vlasti. A kada naša vodeća kritika pretendira da govori u ime partije, ili barem stvara atmosferu takvu kao da u njezino ime govori, onda i pojmovi i sudovi, što ih ta kritika upotrebljava, poprimaju osobito svjetlo. I nije to samo moje uvjerenje, mislim da su njeni sudovi doista dobili izvjestan deklarativan i apodiktičan karakter, a time i naša kritika bila shvaćena kao kritika konačnog suda. Ovakva kritika ne uvažava naročite argumente, dokazni materijal zanemaruje, ona ne uvjerava, ili što stvara naročitu atmosferu, argumente uzima negdje iz drugih neliterarnih područja, njoj je često bitno da postigne svoju praktičnu svrhu. Do koje mjere i kako je ovo potrebno? Stvarala se stoga lagano, ali sigurno atmosfera u kojoj su već navedeni pojmovi gubili sve više racionalno, ljudsko značenje, imali su praktične posljedice i budili bojazan, strah, oni su iza sebe vukli — da se slikovito izrazim — i neku tamnu sjenu magije, a stvari koje su se dotakli, djela kojima su pridavani, postajali su neka vrsta tabua. A pri tom — jer je to zapravo i logično (po nekoj tragikomičnoj sudbini, kojom se sam živi život brani od toga), kritike, u kojima je dolazilo do izraza takvo shvaćanje,

koje su udarale protiv formalizma, bijahu primjer formalističnosti, a pisci, na primjer, koji su svim bijesom udarali protiv nadrealizma ni sami nisu bili oslobođeni nadrealističkih elemenata.

U nerazdvojivoj vezi s ovakvim karakterom naše kritike bio je i njen ton i njeni zahtjevi. Uzmite, na primjer, frazu: »... to nije pun odraz naše stvarnosti«, ili : »... to nisu obrasci lirskog odraza naših dana«. Vidite kako je već u samom tkivu zakukuljena šablona. »Obrasci lirskog odraza!« Ali zar je doista moguće zahtijevati od jednog pisca i pjesnika da u jednom djelu, pjesmi dade pun odraz naših dana. Često su to i mladi ljudi, vrlo talentirani, ali oni su se utopili u atmosferi kategoričnosti. Poslije nekoliko citata nekog nesretnog liričara kritičar će uskliknuti: »Tako dakle! N. N. prolazi kroz ovaj naš život svojevoljno ga mjereći metafizičkim mjerilima...« To »tako dakle!« vrlo je karakteristično bilo za jednu vrstu naše kritike, za njen ton, za »ljudski smisao«. Iza tog usklika čuje se, osjeća se i jedna formirana svijest o opravdanosti, uvjerenosti da je takav postupak potreban, nuždan, i nema sumnje da takva svijest daje snagu naročito mladim ljudima.

I meni se čini da je jedini mogući izlaz iz ove atmosfere ljudî dostojna diskusija, slobodna diskusija i javna diskusija koja neće padati u anarhičnost zoološkog individualizma, koja neće braniti ličnu poziciju, ličnu osjetljivost pod svaku cijenu, već slobodna diskusija ljudi koji sagledavaju probleme, što obogaćuju »ljudski smisao«, svu širinu ljudskog i prirodnog bića i koji će sebe u tom smislu smatrati odgovornim, jer je samo takva diskusija izraz demokracije, koju mi razvijamo!

Htio bih stoga da još nešto kažem o pojmu nužnosti, jer bi se moglo primijetiti da u ovom svom referatu ne uvažavam prinudu, nužnost, nemam uvida koliko i kako je ona prisutna, upravo imanentna u životu uopće, a u našem danas naročito. Krivo bi shvatio tko tako misli. Ne treba govoriti o tome kako život, u kojemu čovjek živi, nameće uvjete, koje čovjek prihvaća i karakterizira kao nužne. To je opće poznato, kao što i nema sumnje da su čovjek i ljud-

stvo prisiljeni da se ponekad podvrgavaju (a u mnogim životnim manifestacijama i teže k tome) mehaničkom djelovanju, mehaničkom odnosu, dakle isključujući Marxov »ljudski smisao«. No život je raznolik, a naučna i umjetnička djelatnost njegova uslovljene su i kada tih potrebnih uslova nema, nema ni nauke ni umjetnosti. Povijest ljudskog društva jasno govori o tome: ondje gdje se brani goli život, ondje, gdje je čitavo vrijeme utrošeno na osiguranje golog biološkog života, — nauke i umjetnosti nema. Isto tako kao što je nema ondje gdje se odnosi, radi što većeg prakticiteta, svode na mehanizam. Ali postoji nužda koja se nameće čovjeku od samog čovjeka. I pritom ne treba zaboraviti da je ona, bila prirodna ili društvena, uvijek neprijatelj, kojega se čovjek oslobađa uviđanjem i razumijevanjem, prevladavanjem, gospodarenjem. No kada ona dolazi od čovjeka i kada je čovjek osjeća kao neprijatelja njegova prirodnog i ljudskog bića, onda se takvoj nuždi, takvoj prisili suprotstavlja čovjek angažirajući u njoj svu svoju ljudsku širinu, sve svoje bogatstvo ljudsko i prevladavajući je raste u heroja, čovjek raste u najveću slobodu, u slobodu, koja je himna čovjeku, koja opravdava ljudsku egzistenciju i za koju je čovjek voljan, kada je to nužno, da prestane i postojati — da se žrtvuje. Tu leži veličina, ali i opasnost!

Da zaključim i svedem na nekoliko tačaka ono što sam iznio u ovom referatu:

1. Naša kritika, u uvjetima nastalim poslije Oslobođenja, vođena je težnjom da postane doista marksističko-lenjinistička, no ne može se kazati da je i ovladala materijalističko-dijalektičkom metodom.

2. U borbi protiv ostataka starog društva na općekulturnom pa i literarnom planu, ona je i sa svoje strane, u okviru novih uvjeta nastalih pobjedom naše narodne revolucije, pridonijela u velikoj mjeri oslobođenju od anarhično-subjektivističke kritike koja je do grotesknosti potencirala one karakteristične crte »zoološkog individualizma« — kako bi rekao Gorki.

3. Ali su se javile i neke negativne crte. One se mogu tumačiti nedovoljnim poznavanjem marksizma-lenjinizma,

odnosno shvaćanjem da je marksističko-lenjinistička estetika gotova i razrađena nauka. Ova se zabluda potencirala mehaničkim primanjem utjecaja iz SSSR-a. No bili bismo nepravedni kada bismo kazali da se ovom dvostrukom procesu nije pružao i otpor naših kritičara.

4. Nedovoljno poznavanje, ili bolje, izvjesno rezigniranje nad bitnim karakteristikama i zasadama marksizma, a pod utjecajem naših dnevnih potreba sve više se izdizao princip prakticiteta i na umjetničkom planu.

5. Princip prakticiteta prekrivao se u mnogim slučajevima — ili se barem taj pojam tako nesretno upotrebljavao — pojmom partijnosti. Posljedica toga u krajnjoj konsekvenci bijaše to da se temat sužavao na ono što nam je neposredno u političkoj praksi bilo potrebno: taj okvir je obuhvaćen takozvanom suvremenom tematikom.

6. Nadalje ovaj isti princip, koji je nicao iz neposredne praktične nužde, u daljnjim svojim konsekvencijama isključivao je kriterij »ljudskog smisla« i uslovio šabloniziranje. Pojmovi, kojima su operirali poneki i ponekad naši kritičari, gubili su sve više na racionalnom značenju, a postajahu sve više simboli.

7. Na tim osnovima izvjesne naše kritike nužno su dobijale vid besprizivnosti. U njima se sve više osjećalo zanemarivanje brige za uvjerljivost racionalne argumentacije, i stoga se približavala subjektivističko-impresionističkoj kritici samo s drugih pozicija.

I konačno, da bi se izbjegle ove negativnosti potrebno je, po mome mišljenju, suprotstaviti tendenciji za pragmatizmom Marxov pojam »ljudskog smisla«. »Ljudski smisao« — velika je riječ, to znači, drugovi, spasiti ljudsku mjeru, koja nije samo mjera čovjeka u biološkom smislu, to je mjera kojoj pripada atribut objektivnosti, to znači braniti s Lenjinom, suprotno pragmatizmu, objektivnu spoznajnu moć čovjeka, to znači braniti istinitost ljudskog naučnog i umjetničkog spoznavanja, to znači na našem umjetničkom planu, suprotno divinizaciji s jedne strane i subjektivističkom raspadanju s druge strane, braniti realizam kao umjetnost, do-

pustite i ovu riječ, harmonične mjere u odnosu temata, sadržaja i forme, dijalektičkog jedinstva sadržaja i izraza, to nadalje znači davati pojmovima ono značenje koje oni i imaju kao ljudski racionalni proizvod, to znači dati ljudima da sudjeluju u racionalnoj analizi pojmova, a što praktično znači omogućiti ljudima dostojnu diskusiju. Jer ma što se reklo, mi se nemamo čega bojati; branimo ljudsko dostojanstvo, napredak, pravdu i istinu, branimo ono što nam je dužnost: »ljudski smisao« — koji ne možemo isključiti iz pojma partijnosti.

IZ ESEJA »ČOVJEK U SLICI«

III. DIO

»Esej Petra Šegedina na kraju ovog izdanja (VI. Desnica »Proljeće u Badrovcu« izdanje Prosveta — Beograd), i pored nekoliko interesantnih ideja, konfuzan je i celomudren. Upravo isto onako slab kako je gotovo ‚estetizirajuća' estetika ovog odličnog pripovjedača.«

Borislav Mihajlović
NIN, br. 248

Primjer Šenoe, a s njim se i započinje ovaj izbor, vrlo je prikladan kao početak naše analize. Na primjeru pisca koji tek tu i tamo uspijeva postići stvaralačku objektivaciju u pravom smislu može se lako ukazati na ono što je vrijedno, kao i na ono što je nevrijedno, a to znači: postignuti što želimo. Bilo bi nemoguće zamisliti izbor hrvatske pripovijesti bez njega. Tome su mnogi razlozi, »opipljivi« i »neopipljivi«. Ali ja unaprijed moram priznati da sam jedino u nekim pasusima našao rečenice koje su objektivacija zaista doživljaja, živog, dakle, »osjećanja stanja«.

No prije svakog zadiranja u materiju potrebno je primijetiti kako je nepouzdan kriterij koji uzima u obzir samo detalje umjetničkog djela. A ja sam prisiljen upravo detalje uzimati i na njima izgrađivati sudove. Detalj kvantitativno nije isto što i cjelina, ali jednako tako ni kvalitativno. Cjelina može biti svojevrstan doživljaj, no takav doživ-

ljaj slabiji talenti razrjeđuju u ostvarenju i pri ostvarivanju, pa se na detalju ne vidi ono što se na svoj način jasno vidi u cjelini. Čini mi se barem tako! Odnos kvaliteta cjeline i detalja zasebna je tema. Ne može se na primjer reći da koncepcija »Kanarinčeve ljubovce«, »Baruna Ivice« nisu u cjelini na svoj način doživljene. Šenoa je zaista vidio likove, što ih je povijest izmodelirala. Da to nije tako, ni radnja, ni likovi ne bi bili na taj način komponirani i zatvoreni. Ali one snage, što su stvorile opću koncepciju, nisu u pravom smislu objektivirane u rečeničnom slijedu. Detaljna konkretizacija nedostaje. I, vjerojatno, nije tome razlog samo »razrjeđenje« doživljaja, već i nešto drugo. Sličan je slučaj u Novaka, u Nehajeva, pa i u Cesarca. Meni se ponekad čini da se u ovim posljednjim slučajevima i ne radi o doživljaju u punom smislu ove riječi uopće. Taj izraz, te riječi često nemaju čistog pokrića u živom »doživljaju stanja«. Sve su te koncepcije pretežno intelektualizirane konstrukcije, koje često crpu snagu iz neautentičnih izvora. Autentičan doživljaj izvire iz svijesne i nesvijesne vibracije osjećanja stanja, koje se prenosi na čitavo biće. Intelektualizirana konstrukcija crpe snagu u više manje racionalnim pa i ad hoc kombinacijama, vrlo često vođenim neposredno-praktičnim motivima, odnosno podgrijavana kvazi moralističko-sentimentalnim »osjećajima« i »razlozima«.

ŠENOA: Evo rečenicâ koje smatram doživljajem, a nalaze se u noveli što sam je izabrao za ovu antologiju:

»Visoki, strmi, mrki dižu se oko nas vrhovi, kao mračna vojska divova, koja čuva taj čarobni tajinstveni kut. Iz rebara, nad glavom iznikla je divovima tisućljetna šuma, gdje nema sunca ni svijetla. A više nad njima lješkaju se o suncu vječni snježnici kao ogromni srebrni štitovi proti tuđem bijesu. Sad smo pristali na drugom kraju jezera. Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru. Ide i šuti, šuti i ide. Nema tu puta. Samo je bura među šumskim stupovljem utrla kukavnu stazu. Šuma ori se gromom, lišće doršće. Dalje ne možeš. Visoka pukne pred tobom stijena, a sred stijene mrke i glatke probješnjuje, grmeći s visoka, sjajan slap i baca se u dubinu, u kamenu kotlinu. Srebro je, misliš. Užas te grabi. Kako će! Ta i ono cvijeće i drveće oko slapa dršće od straha. Sad zabljesnu i sunce nad gorom. Milijuni alema sinuše zrakom, milijuni kapljica trepte poput zvijezda na cvijeću i drveću. Uskliknuo bi, al se kameniš. Divota je to i strahota. To je Savica, mlada Sava. Srebrna šumeći, kipeći baca se među drevnom šumom preko razmrvljenog krša, bijesna provali u Bohinjsko jezero, pa iz njeg teče k jugu — k jugu. Tu sam čitao Prešernov »Krst pri Savici«, tu sam ga oćutio do dna srca, do najdublje dubine moje duše. Sveti strah mi potrese tijelo.«

Čitava ova novela je opis. Rečenica, gotovo u cijeloj pripovijesti prilazi objektu, ali ne stvara objekt. Ipak, u citiranom odlomku, opis šume je stvaralački izražen, živi sam u sebi i sam za sebe. Istina, nije to nikakva naročita stvaralačka snaga, ali u rečenicama što počinju sa: »Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru«, a svršavaju: »Srebro je, misliš. Užas te grabi« živi doživljaj, i on se jasno v i d i. U čemu je taj doživljaj?

Tekst obiluje atributima, postoje i neka poređenja, ali materija ipak leži na imenici. Osnovni je razlog tome što su i atributi i poređenja osrednje vrijednosti. Nisu autentični u pravom smislu; izlizani su upotrebom, pa se stoga jasnije uočava imenica. Evo tih atributa: visoki, strmi, mrki, čarobni, tajinstveni ... Poređenja: kao mračna vojska divova; kao srebrni štitovi; srebro je, misliš ... Ne izvlačim ih iz teksta da bih ih kompromitirao, već stoga što ih želim potcrtati, a čitaoca upućujem na njihovu funkciju u tekstu. Aureola ovih atributa ne osvjetljuje naročito imenicu, a ni poređenja ne donose neke osobite n o v e prostore, n o v a vremena, niti n o v e i ž i v e svjetlosti. Imenica je stoga gotovo gola. Može se reći da joj ovakvi atributi i ovakva poređenja i škode: snijeg — kao srebrni štitovi divova — planinâ. Živi impuls, koji daje stvaralačka mašta, očituje se tek u glagolu. Zanimljivo je — glagol je u ovom tekstu poprimio relativno jaku atri-

butivnu notu — i to je zapravo jedina svjetlost koja obasjava imenicu: »Šuma se *ori* gromom. Visoka *pukne* pred tobom stijena. Užas te *grabi*. Sad *zabljesnu* sunce nad gorom.« I nije to da je atributivna moć tog glagola izuzetna, naročita, naprotiv njegova je vrijednost u ovom tekstu upravo zato takva što se on manje osjeća namještenim od pridjeva i poređenja. Autentično s t a n j e onog dakle što je najvažnije u umjetničkom tekstu, otkriva najprirodnije atributivni karakter glagola, onog shemata, koji vrši funkciju značenja radnje. Tekst je stoga (zbog glagola!) oživio u jednom specifičnom ritmu, koji poprima nešto dekorativan karakter, i to je drugi vrijedan elemenat ovoga teksta: »Ribar sjedi, ribar vesla, ribar šuti... Ide i šuti, šuti i ide.« Ta dva elementa — atributivnost glagolska i ritmičnost rečenice stvorena naročitom suradnjom glagola i imenice — daju tekstu uopće, a osobito imenici jednu prozirnu blagu svjetlost, koja objektu daje moć i značenje: otkriva čitaocu prisutnost bezmjerja-vječnosti. A čim se to osjeti, rečenice počinju živjeti kao nešto uobičajeni, već više puta viđeni crtež, ali crtež kojemu se linija ipak dotakla života oblika: »*Ribar nas vodi stoljetnim hladom u goru. Ide i šuti, šuti i ide. Nema tu puta. Samo je bura među šumskim stupovljem utrla kukavnu stazu. Šuma ori se gromom, lišće division...*« Tako je i taj *stoljetni šumski hlad* postao onaj jednostavni, čisti, nepretenciozni oblik-izraz, koji nas je uveo u živ umjetnički život.

Ali iako je ovo mjesto vrijedno, ipak je nedovoljno da bi čitavu novelu diglo do visoke umjetničke kreacije. Pripovijest je ipak ostala opis. I kada u ovom i ovakvom tekstu ne bi bio zanimljiv temat, pa na svoj način i radnja, relativno važna za naš kulturni život, bilo bi vrlo teško spašavati ovaj tekst i uvrstiti ga u izbor hrvatskih novela.

ĐALSKI: U tekstu našeg prozaista konca devetnaestog stoljeća — Ksavera Šandora Đalskog — zbiva se nešto drugo. Gledajući u cjelini, stvaralački akt je nešto kreativniji u rečeničkoj objektivaciji:

»Mekana topla noć bila me odvabila napolje. Tiho se odšuljam iz kuće. Ni psi ne zamijetiše, da sam izišao. Tek gore u vrhu stare ogromne lipe u bašči mora da me je oćutjela nekakva ptica, javila se saneno i zalepršala krilima, udarivši o granje. Inače je sve bilo uspavano i tiho. Veliko lišće visokih sunčanica na rubu prve table u vrtu sasvim je poklopljeno i skvrčeno visjelo k zemlji. Čisto mu se ćutio san. Iz trave titralo tek slabo javljanje malog nekakvog života, zujilo kao lahorom dotaknuta žica ili struna. Isto tako iz grmlja i lišća nešto šuštalo tek kao fino — fino baršunasto gibanje. Onamo iz nutarnjosti starih zidina dvora i drugih zgrada od časa je do časa štogod zaštropotalo — muklo i opet neobično jasno, kako se po danu nikad ne čuje. Izdaleka, ne iz obližnjih sela i selišta, možda čak onamo s trećeg ili četvrtog brijega dolazilo lajanje, zavijanje i tulež pasa, ili su možebiti bile lisice iz brda.«

Ipak u analizu ovog fragmenta ne bih ulazio. Citirao sam ga da bih uspostavio vezu između ovog pisca i Šenoe. Bit će zanimljivi za nas odlomak iz »Perillustric ac genorosus Cintek-a«, gdje se oblikuje karakter. U takvim tekstovima i očituje se »nešto veća kreativnost Đalskog«, o kojoj sam maločas govorio:

»Bio je jednako okrenut kolima i licem od nas, pa i činio je kao da nikoga ne vidi. Tako ga ni jedan od nas nije vidio u lice. K nama se tek na po svrati, kad je iz najdonje naslage, duboko iz slame, izvadio barilče i lagano-lagano odčepljivao, kao da se boji da će što izletjeti napolje. Kad nas je opazio, časkom kao da se trznu, ali ili se odmah primirio, ili se ja okom prevarih, jer u tili čas mirno baci duboko natrag glavu i prinese ogromno barilče k ustima. Nekoliko časaka nije se čulo no klokot vina iz barilčeta.«

Prva činjenica koja se mora istaknuti, a važna je za karakter ovoga teksta, jest nedostatak atributa, oni se javljaju najčešće kao nužna neophodna pratnja. Prigušena pratnja! Značajno je i to što često njihov pridjevni karakter prelazi u priložno značenje, a to znači da se izraz o s j e ć a j a

s t a n j a nekako uopćuje: duboko, lagano, mirno... Od izraza za o s j e ć a j s t a n j a prelazi se na izraz kvaliteta radnje. Sve to prenosi težište značenja prema glagolu. Jer ni poređenje ne donosi najneposrednije neko naročito osvjetljenje imenici... »*kao da se boji da će izletjeti napolje; kao da nikoga ne vidi*...« To su poređenja! Što *neposredno* tumače? Zapravo glagolsku radnju: odčepljivao je, kao da se boji...; činio je, kao da nikoga... Kakva razlika, ako se usporedi prvi citat s drugim! Ta konstatacija nije nevažna.

I pridjev-prilog, i poređenje orijentirani su u drugom tekstu prema glagolu, smisaono-umjetničko težište položeno je, dakle, na radnju, a to u ovakvom umjetničkom djelu znači na situaciju-odnos. Ispitivanje imenice, objektivirane u ovom tekstu ne bi nas moglo dovesti do smisaone integracije. Ali ipak i pridjev-prilog i glagol, pa i poređenje vode nas do imenice koja u okviru ovog teksta nije neposredno spomenuta, a sva živi u njemu i sav je tekst zbog i radi nje. Radi se o imenici-karakteru. I pored svega, dakle, što smo dosad rekli, sav poetski smisao leži na imenici. Sve je u funkciji karaktera u situaciji.

Tu imenicu-karakter, osobu, potrebno je vidjeti još u jednoj najautentičnijoj manifestaciji u dijalogu.

»— Gle — gle — i vi biste — tepčeta! — opazi on oštrim, na po strogim, na po šaljivim, no svakako veličajno-milostivim načinom. I dobaci dječaku oglodanu kost u tili čas potrošena bataka. Psu, što se po vrećama tik do njega spustio, pruži odrezani komadić hljeba. Moram priznati, da sam se snebivao od toga njegova načina, i naziv »barbar« bio je najblaži, što mu ga u sebi podijelih. Ali ja još u čudu, kad ga opet vidim kako vadi iz torbaka još pečenja i odreza dva silna komada.

— Jeste li oglodali kost? — upita strogo djecu.

— Ponizno im hvalimo — pojeli smo, — bajagi pokorno, no uistinu lukavo i na po porugljivo odvrati stariji momčić.

— Hm — a gdo sem ja? Kaj se s menom govori kak s čivutom vu selu? Kaj nisi čul, da se meni veli njihovo gospodstvo ili barem njihova milost! Ti divljak — ti! No nek ti bude za sada, a sada posle kosti evo ovo, — pa mu dade oba komada mesa,

da odmah nastavi tonom prodikaonice: — Samo onaj, koji ne zazire od malena, ima pravicu na vekše. Tak je vučil i naš gospodin Spasitelj Jezuš (kod toga je skinuo kapu sa glave i poklonio se — Bog zna zašto — prema jugu) i on je daval Petru trešnu po trešnu da ga navuči ovu istinu.«

(Oba posljednja teksta nisu izabrana zato što bi se naročito isticala svojim umjetničkim kvalitetama. To je prosjek.)

Riječ u dijalogu je objektivacija određene osobe, karaktera, ona je njegov izraz, on je u njoj, i ako se takvo lice zaista nalazi u riječi, onda je pisac uspio, bez obzira na veličinu, ljudski raspon samog karaktera. Analizirajući isključivo tekst dijaloga — metodom koju smo dosad upotrebljavali — vršili bismo analizu samog karaktera, a to nije u prvom planu naših namjera. Nas ne zanima sam karakter kao takav, za nas je važno da li je on kreiran. Zanima nas, dakle, karakter kao ostvarenje pisca. Da ne bismo, dakle, upali u takvu pogrešku, analizu moramo proširiti istodobno i na autorov tekst komentara dijaloga.

Zapravo, morali bismo preko autorova teksta-komentara ulaziti u samu riječ karaktera. Pri ovom poslu iskrsava odmah i ovo pitanje: zašto pisac komentira riječ svoga lica? I mora se odgovoriti ovako: ili zato što je riječ karaktera nedovoljna, da bi ga u punom svjetlu objektivirala, ili je potrebno unijeti nove činjenice, koje neposredna riječ ne može izraziti. Za tekst ovog konkretnog komentara značajno je to što se opet ističe velik broj pridjeva-atributa kao u opisnim tekstovima. To je svakako znak da pisac osjeća potrebu jače naglasiti »osjećaj stanja«, a kako je riječ o karakteru, ta stanja mogu biti samo njegova — takva karaktera. Uvijek je sumnjivo kada pisac upotrebljava mnoga sredstva da bi se izrazio, a osobito kada se radi o karakteru. Neposredna riječ samog lica osnovno je sredstvo kojim se mora poslužiti pisac da bi kreirao karakter — osobu. To je ne samo osnovno već i najčistije sredstvo. Svaki komentar miješa pisca i karakter, što nije nikada dobro. Razumljivo, kada je čista riječ osobe moguća.

Neka se pogleda rečenica komentara prve riječi dijaloga. Koliko atributa: *oštrim, na po strogim, šaljivim, veličajno-milostivim*... Svi su ti atributi uobičajeni, stečeni za ovu svrhu gotovo mehaničkim asocijativnim vezama, a ne kreativnim impulsom, stvaralačkim o s j e ć a n j e m s t a n j a, jedino pridjevska simbioza *veličajno-milostivim* svjetluca izvjesnom karikaturalnom doživljajnom svjetlošću, koja i druge atribute preplavljuje. Tek zato i po tom — kako se barem meni čini — u komentaru je rečeno više nego u samoj neposrednoj riječi karaktera. I u ostalim komentarima žive, neposredne riječi, postao je važan pridjev. Isti uzroci, iste posljedice! Ali posljednja riječ u dijalogu nema piščeva komentara. Suha interkalacija u samoj riječi, koja bi se mogla smatrati komentarom, i nije komentar u pravom smislu. Riječ bi živjela i bez njega. I to, što nema komentara, najočitiji je znak da je u samoj riječi rečeno ono što treba reći. Karakter se zaista otkriva u njoj. U njoj nema pridjeva-atributa — što je vrlo značajno za osobitost karaktera, i što bi moglo sugerirati misao da je sam karakter čovjek intelektualac, čovjek koji je sav u odnosima, bezličan, čovjek koji ne izražava svoja s t a n j a. No poređenje se javlja i ono nas odvodi drugim putem. Zapravo, poređenje kao imenica, i što je vrlo značajno, imenica bez naročitih atributa... Evo poređenja: »... *kak s čivutom u selu*«; »*Tak je vučil naš gospodin Spasitelj Jezuš*...« Imenica se i inače ističe u ovoj riječi, samo je ona najočitije prisutna kao zamjenica: *ja, menom, meni, njihovo gospodstvo, njihova milost*. Ta zamjenica-karakter predstavlja njega, samo lice koje govori o licu, a i samo lice govori o sebi, i to, što samo lice ističe sebe uvijek u prvi plan, nije beznačajno. To je, zapravo, ono što je u ovom slučaju autentično. Jasan nam je i razlog tome: lice, naime, nije samo ono, osoba, ona je i tradicija, ona svijesno za sobom nosi i hoće da nosi jednu prošlost. Pogledajte kako su poređenja upravo u službi toga, te sintetično-simboličke prošlosti; ona se kreću u dva suprotna smjera, sa suprotnim predznacima, a nose vrlo veliki socijalni, rasni, religijski značaj — čivut na selu i Jezuš Spasitelj... Osoba je dakle objektivirala sebe u velikim raz-

mjerima, ona osjeća, ona misli sebe, pa je stoga ona, imenica, sam kvalitet, najautentičniji o s j e ć a j s t a n j a! Takvoj misli o sebi samome, takvom osjećaju sebe samoga atributi bi bili znak otvorenosti, iskrenosti pučke. Takav osjećaj sebe to ne može dozvoliti. Sve je, dakle, u napetom osjećaju svog višeg, »gospodskog« stanja. Nije moguće znati, koliko je zasluga realnog života (za ovaj tekst!), a koliko autorove kreativne snage što ovakav karakter dolazi u situacije koje se u tekstu nalaze, ali to zapravo i nije važno za umjetničku vrijednost ove materije uopće. No život je takav i u tekstu, on negira neprestano ovaj karakter, što znači da se takvo stanje neprestano i sve više potencira. Život ga čini izuzetnim, zapravo smiješnim, ili tragičnim, odnosno tragikomičnim. Pisac je, dakle, uspio stvoriti karakter koji se sam pravi smiješnim, sam svojim vlastitim riječima i činima, a to je velika zasluga pisca.

Đalski je doveo Cinteka do apsurda u osjećanju n j e g o v a c i n t e k o v s k o g s t a n j a, objektivacija je i historijski prilično tačna. Doveo je čovjeka do onog tragi-komičnog stanja do kojega takva lica dovodi povijest-život. Postignuti takvo suglasje znači uspjeh! Tragikomičnost njegovu čovjek, koji je osjetio bilo vječnosti, doživljuje kao katarzu — u neizmjernim granicama čovjeka i spoznaja takva života sudjeluje u akordu što se naziva čovjek-vječnost.

Riječ »vječnost« ima svoju patetičnu aureolu, kojoj ovdje ne bi trebalo dati mjesta, ona je ono što jest, i ja nisam mogao negirati njenu prisutnost u ovom tekstu, ali analiza je već pokazala slabosti teksta ovog našeg pisca, te se na koncu ipak mora reći: rečenicu Đalskog rijetko vodi duboka doživljajna objektivacija, nju najčešće v o d i intelektualna asocijativnost pod diktatom jednog sentimentalnog odnosa prema svijetu što ga objektivira. Ni atributi, ni poređenja nemaju gustoću autentičnog d o ž i v l j a j a s t a n j a, stoga mu je i imenica često gola, bez pravog osvjetljenja. Ali sama, osnovna imenica-karakter ipak je i takvim sredstvima oživjela umjetničkim životom. Sva ta lica »Pod starim krovovima« mogla su u ruci drugog i drukčijeg talenta biti nešto sasvim drugo. Svaki talenat, međutim, ima svoje granice!

ŠIMUNOVIĆ: Prvi pravi novelist, u našim razmjerima, mjeren našim mjerama, svakako je Šimunović. U njegovu djelu dominantan je doživljaj — osjećanje stanja — i u cjelini i u detalju. Kod mnogih naših pisaca do njega može se govoriti o oazama žive literarne materije, u Šimunovićevu djelu nailazi se na oaze literarne materije. Kakvoća i snaga tog stvaralačkog života ima svojevrstan karakter i svoj domet, koji nije, dakako, naročito velik, mjeren evropskim ili svjetskim mjerilima, ali ono što je bitno, jest — u njegovu djelu prisutna stvaralačka kakvoća, koja se objektivira kao zreo, zatvoren izraz.

Susrevši se, eto, tako s pravom našom novelističkom veličinom, potrebno je pogledati panoramu naših novelističkih vrhova do 1914. godine do kada i dopire okvir ove antologije. Čini mi se da je to i nužno baš ovim povodom, pa ih evo i navodim: Šimunović, Matoš, Begović, Krleža, Kaleb. Istina, i danas žive pisci koji su svojim novelističkim djelima dali već ozbiljan prilog hrvatskoj novelistici te ulaze u red naših vrhova (Desnica, Simić, Marinković), ali jer najboljim djelima nisu mogli ući u okvir ovog izbora — vremenski se, naime, ne uključuju u nju — o njihovu djelu i neću posebno govoriti.

Šimunović je zaista prvi naš značajni novelist, o tom pripovjedaču u pravom smislu mnogo se pisalo, ali njegova se vrijednost nije još pravo ocijenila u pravom smislu i to jednostavno zato što se umjetnička riječ često procjenjuje nepravilno; govoreći jednostavno: mjeri se često po onome što u njoj, tobože, nema, a onoga što u njoj ima, i ne vidi se. Objašnjavajući i sebi samome, zašto to biva tako, našao sam jednu pomoćnu ilustrativnu sliku koja može — čini mi se — pomoći pri objašnjavanju uopće takva stanja, pa se usuđujem iznijeti je ovdje i uz opasnost da ulazim u digresije koje neposredno ne služe svrsi.

Književno djelo satkano je od mora rečeničkih objektivacija, i kada te rečenice stvaraju zaista umjetničko djelo, pletu — slikovito rečeno — harmoničan oblik. Da bi ilustracija bila konkretna, oblik taj mogao bi se predočiti kao kugla. Svaka rečenica sudjeluje u pletivu takva oblika, a sve

skupa i čine pun izraz — svaka ima svoj poetski smisao, svoje poetsko sidro koje mora biti u funkciji cjeline; ali, da bi takav poetski smisao mogao sudjelovati u punom izrazu cjeline, literarno smisaono sidro svake pojedine rečenice mora imati zajedničko sidrište, odnosno fokus djela. I s a m o s e s t e t a č k e g l e d i š t a m o ž e o s j e t i t i i v i d j e t i — doživjeti, dakle, djelo u pravim doživljajnim amplitudama. Ako djelo nema tog zajedničkog sidrišta — ono je amorfno, fragmentarno. Sazrela umjetnička kreacija uvijek se ovakvom rađa. Da li je taj simbolički oblik — kugla — veći ili manji, ove ili one boje, može biti i važno, ali uvijek s onih gledišta koja nisu u punom smislu umjetnička. Jedna Li-tai-poova forma, ili forma »Božanstvene komedije«, odnosno »Rata i mira«, ne razlikuju se po »obliku«, one se razlikuju samo po opsegu. U jednom slučaju više, u drugom manje sudjeluje intelekt, ali je u svakom od njih stvaralačka objektivacija primarna, a intelekt u svakom slučaju — bez obzira koliko kvantitativno sudjeluje — podređen je stvaralačkoj mašti i sudjeluje u njoj samo kao kristalizator.

Kritičar mora osjetiti, naći umjetničko smisaono žarište, jer samo u takvu slučaju mogu se vidjeti i najbolje osjetiti *sve* strane umjetničkog djela. Kada kritičar nalazi i osjeća neko svoje, ili bilo kakvo drugo sidrište, a ne ono imanentno samom djelu, onda je on nepravedan prema djelu, onda on i ne vidi i ne osjeća djelo, ni njegovo značenje.

Govorio sam o harmoničnom životu intelekta i stvaralačke mašte u umjetničkom djelu, a upravo u toj harmoniji i leži »veličina« Šimunovićeva izraza. Intelektualni svijet toga pisca nije velik, on je upravo tolik da može poetsko-doživljajni svijet Šimunovićev harmonično kristalizirati, te izraz učiniti jasno-prozirnim, pa kao takav i jest njegov, autentično šimunovićevski. Upravo zbog tog, ali i takva intelekta, harmoničnost te jezične materije i nije čisto naturalna, folkloristička — kako se često pomišlja — ona prerašćuje tu razinu i već ulazi u sferu civiliziranog, gradskog izraza, ma kako to po tematu i ne izgledalo ponekad tako. Šimunović je, i onda kada se borio protiv tzv. utjecaja grada

i civilizacije, pokazivao smisao za gradski i sitnogradski temat. (Dvije ceste, Krčma, Dvije starice). Temat, dakle, kod njega nije apsolutno uvjetovao izraz; on se udaljio od naturalno-kolektivnog (u čemu na primjer još živi Njegoš, pa i Ljubiša) i postao osoba po svom vlastitom doživljajnom karakteru, i postao relativno slobodan od kolektivnih misaonoizražajnih oblika. U svakoj njegovoj rečenici osjetit će se to. Jednostavnost i naravnost toka njegovih rečenica uvjetovane su upravo tom njemu odmjerenom »količinom« intelekta, koji stvara proziran mir i čistoću stvaralačkog poteza, nepomućenog nikakvim doživljajnim grčevima. Šimunović se ne bi mogao usporediti s Le Nainima, ali ni s Poussinom. Čini mi se da bi se između ta dva pola mogla naći sredina koja bi dala predmet za poređenje i to samo ako se fakturi doda još nešto neposredne poetske kakvoće.

Rijetko se kada nailazi, u našoj literarnoj proznoj riječi, na takvu svjetlost kakva se sreta u jednom od najautentičnijih izraza svoje vrste, u Šimunovićevoj noveli Kukavica. Bez naročita uzbuđenja nikada nisam mogao započeti čitanje te novele; prvi njen odlomak, uzor je — za mene — jedne vrste zatvorene poetske prozne objektivacije.

»Tako je lijepa ova hladovina i težak miris orahova lišća, pa umalo što ne zaspah. Ali kada me pitaš, pripovjedit ću ti sve o mome čudnom dolasku u ovaj starodrevni manastir. Pogledaj most, pod kojim voda šumi, ali je ja ne vidim, da bliješti na suncu: preko njeg donese me iguman Tanasije na svom krilu, pa sve otada služim narodu u slavu božju.«

Ako se apstraktna praznost jednog crteža može osjetiti u svakom njegovu potezu (kada se već jednom vidjela cjelina), podjednako kao konkretna poetska živost autentičnog likovnog ostvarenja — jednako se tako može osjetiti u svakoj od citiranih rečenica prirodna živost ove poetske dikcije koja će nam — kada završi svoj put — otkriti jedan od onih prostora blage, svijetle sieste — pitomog zakutka Dalmatinske zagore. Uvodi nas u taj svijet jednostavna »ljepota hladovine«, kroz »težak miris oraha«. Onome, tko je ikada doživio slične prostore, oživjet će ova rečenica — jednako svježa, rekao bih, nevina, kao neočekivana dječja riječ, kao nenamješteni govor obična prolaznika — zaboravljene, ali intenzivno doživljene prostore. Zatim taj san, što se prikrada tijelu! Tijelu — kako je tu sve tjelesno; kakva svjetlost na tjelesima! Očekivao bi čovjek da će dalje slijediti opis, što bi nas uvelo u konvencionalnu maniru »opisa«. Umjesto toga, druga nam rečenica odmah otkriva da se uopće ne radi o opisu; živa je to riječ čovjeka koji pripovijeda, i to otkriće osvjetljuje i prvu rečenicu naročitom svjetlošću, a ona — svaka ta rečenica, čista je slika same svakodnevne riječi. Nikakva napora, ni težnje za dekoracijom. Treća rečenica počinje impulsom koji nas uvodi u pejzaž šire i otkriva šum vode; ali taj most, na koji nas pripovjedač upozorava, nije prazan dekor, »preko njeg donese me iguman Tanasije na svom krilu«, i šum vode otkriva se zapravo preko njega... Žamor vode upozorava nas na sljepoću pripovjedača koji »služi narodu na slavu božju«! Kako u mraku te sljepoće žive sve ove stvari! »A ja je ne vidim da bliješti na suncu.« Sve je sraslo i sliveno tako da eksplikativna analiza može samo pokvariti. No tko otkrije fokus poetskog smisla — otkrit će jedan jasno-svijetli zatvoreni kozmos u čitavoj ovoj noveli, a ne samo u ovom citiranom fragmentu.

Imenički predmet kojemu stremi objektivacija ovog stvaralaštva nije praćen naročitim atributima; naprotiv svi su pridjevi nekako jednostavno prirodni! Težište o s j e ć a j a s t a n j a leži u imeničkoj punktaciji koja vodi crtež rečenice. Promatrajući ovu jezičnu materiju i imenicu u njoj, opazit ćemo da je karakter same imenice atributivan, ona je sam i z r a z s t a n j a, stvaralac Šimunović bira takva imenička mjesta; evo ih: hladovina, miris, lišće, dolazak, voda, sunce... Svaka je od njih izraz nekog o s j e ć a j n o g s t a n j a, one dakle, bivaju sintetičan izraz objekta i njegova pridjeva. Pa to i jest slika onog predstanja izraza kada intelekt još nije bio apsolutno odvojio atribut od imenice, stoga je i sama takva imenica pridjevna, poetska. Tekst zato i nije in-

telektualno dubok, ali je autentično liričan. Upravo zbog toga ova imenica i ne treba atribute koji bi morali naročito osvijetliti — ona je takva da iz sebe isijava doživljajnu svjetlost. Jednostavni atribut usklađuje se s njenom svjetlosti. U drugom slučaju, za drugu vrstu talenta takav atribut bio bi banalan, ali ovdje se on usklađuje s imeničnom svjetlosti tako da se rečenična dikcija pretvara u ono što se zaista može nazvati »lijepim našim govorom«.

Kada čitav čovjek stoji pred ovom materijom, osjeća granice ove riječi, ali i njenu prirodnu harmoničnost, ljepotu, zaista ljepotu. Ona u sebi ima nešto plemenito što podsjeća na onu našu riječ koja, istina, nije i naša originalna misao, ali je plemenitost te riječi zaista naša:

Mru kraljevstva, mru gradovi
I njih plemstvo trava krije

(Gundulić)

MATOŠ: Govorilo se kod nas, pa već i zaboravilo, da Matoš nije pjesnik; ali se i danas pripovijeda kako on nije novelist u pravom smislu. Kao što nije bila istina ono prvo, ni ovo drugo nije istina, rekao bih čak u istoj mjeri.

Matoš je novelist svoje vrste.

Hrvatski prozni izraz odmah od svojih prvih početaka u devetnaestom stoljeću jest zapravo građanski prozni izraz: i Jurković, i Šenoa, i Đalski, i Jorgovanić, i Novak, i Tomić, i Leskovar — bez obzira, dakako, na njihovu umjetničku kreativnu vrijednost — nemaju naročite veze s folklorističkim izrazom; kada se on i pojavi negdje u njihovu djelu, zvuči ponešto izvještačeno. Radi li se o izrazu, moglo bi se reći da su njihovi uzori zapravo u našoj renesansnoj književnosti više nego u tzv. narodnom jeziku. Postoji faza Vukova utjecaja, ali on na samu kreativnu književnost nije u Hrvatskoj djelovao ni izdaleka tako kao što je djelovao na naše lingviste, gramatičare. Ni jedan, ni drugi Kozarac nemaju naturalan izraz u pravom smislu ove riječi.

Matoš podiže liniju Jurković, Šenoa, Đalski, Leskovar, do onoga što bi se moglo nazvati, a i naziva se često, evropskom književnom razinom. Svojim načinom i svojim mogućnostima on se zaista dotakao evropskog izražajnog nivoa. Živeći u Evropi i upoznavši je, on je tu »Evropu« želio i kod kuće vidjeti, pa kako je nije bilo, želio ju je stvoriti, odgojiti. Istina, ono što se naziva »Evropom«, vrlo je širok i promjenljiv pojam, »Evropa« ni prije, a ponajmanje u njegovo vrijeme, nije jedinstvena. Ono što se misli pod tim pojmom, jest zajednička mjera svih mnogostranih vidova Evrope, zajednička mjera, ili razina, koja znači najveći postignuti zajednički napor u odmicanju od primitivizma. Uloga civilizacije, nauke, razumne svijesti i samosvijesti golema je na tom putu. Matošev mentalitet, ali i odgoj i prilike kojima se suprotstavljao, odvedoše ga i dovedoše u onaj sloj evropskog kulturnog života koji je manifestirao svoja artistička gledanja na umjetnost. Osjećao je, ali i znao što je l i j e p o. Tu svoju opsesiju, svoju koncepciju ljepote forsirao je toliko da je u noveli postao hiperstilizator-konstruktivist, pa stoga u izrazu kadikad izvještačen, naročito kada se radi o kozmopolitskim koncepcijama. To je slučaj kada intelekt, zaokupljen prividima velikih gradova, ne čeka i ne sačeka zreloću doživljaja — osnovnog i jedinog uvjeta stvaralačke objektivacije. U ovim minijaturnim portretima nije moguće, a nije ni moja namjera, iscrpno ispitivati sve vidove Matoševa izraza. Želeći naglasiti pozitivne strane, morao sam istaći negativne, da bi reljef njegova izraza bio jasniji. Kod Matoša nije slučaj kao kod Šimunovića. Nema zatvorenosti i zreloće izraza u punom smislu! Tragično je, ali meni se čini istinito — Matoš, koji traži h a r m o n i č n u l j e p o t u, sam je razdor; njegov intelekt i doživljaj nisu jedinstveni. Često intelekt stvara u sebi za sebe ono što je trebao da donese sam, živi doživljaj. Halucinacije intelekta zavaravaju i njegov autentičan osjećaj za ljepotu! Ne može se ovdje ulaziti dublje u razloge toga nesuglasja, ali je istina da on postoji. To se može najočitije vidjeti u noveli »Camao«, onoj koju je sam najviše cijenio. Neću govoriti o iskonstruiranosti same radnje, jer se metodom ispitivanja rečenice hoću

služiti do kraja u ovom pokušaju; o iskonstruiranosti i samih karaktera; uzet ću, da bih bio dosljedan, upravo iz te novele, poneku njegovu rečenicu:

»A labud iščeznuo na vodi kao bijela avetinja. Drhtav se val sanjivog jezera nadimlje kao grudi i miri kao znoj usnule čile djevojke. Oblaci popiše mjesečinu pa se ljuljaju među zvijezdama kao srebrne zmijurine između bisernog cvijeća.«

Treba, dakako, uvažiti vrijeme i sredinu — ali: *sanjivog* jezera, *drhtav* val, *miri* kao znoj... *čile* djevojke... *biser-nog* cvijeća — nešto je i previše namješteno, traženo, pa stoga i djeluje izvještačeno. Neprirodno! To je pravi izraz. Ne mogu se takvi atributi nazvati autentičnim izrazom doživljajnog stanja. Intelekt se tu poslužio klišejima iz inventara, usudio bih se reći, ponešto pomodnog. Neka se osvrne pažnja na imenice u ovom tekstu, na ona »mjesta« koja punktiraju liniju rečenice, i što će se vidjeti? Eto: labud, voda, val, jezero, grudi, djevojka, oblaci... Podjednako kao kod Šimunovića: imenica treba da bude izraz stanja, ona bi trebala već sama po sebi isijavati svjetlost doživljajnog stanja, htjela bi biti slika predstanja, kada su imenica i pridjev živjeli u simbiozi!... Ali kakva razlika u ovom slučaju. Intelekt je vidio što bi trebalo, on ima šire horizonte, on je evropski, on zna, ali za to svoje znanje nema ipak otpuno autentično pokriće u doživljajnom stanju. Atributi nakrivaju kako je izraz tražen! I imenična objektivacija je građena. Tražeći! Samo manje osjetljivom uhu rečenice mogu zvučiti kao autentičan doživljaj. To, dakako, ne znači apsolutnu negaciju teksta! »Oblaci popiše mjesečinu...«, pa čak i »znoj usnule djevojke...« imaju čar autentičnosti ali...

No to su ipak simptomi. Matoš je virtuoz rečenice kada intelekt raspolaže doživljajnim materijalom!

»Jedna žuta, ljuta, koštunjava šaka brutalno gurne u kuću zapanjenu ženu. Iz kuće žamor. Jedno pseto lane tanko kao dijete, čangrizavo kao starkelja, drugo zalaje u pudljivu tenoru,

treće u čandrljivu, opasnu basu. Leden me oblije znoj, kao da se trgnuh iz užasna sna, i dadem pleća preko trnja i živica, čkalja i taraba, preko sijena, djeteline i čemerike, preko cesta i rovova. U onoj mi se pomrčini pretvoriše ruke u oči. Zorom banuh u kolibicu nekog bostana i tu usnuh kao zaklan, snivajući o balkonu, o sjajnom i sunčanom mom balkonu.«

Rečenica ima prividno skicozan potez da bi pojačala napetost radnje, ali u iglu zašiljuje ju njen poetski smisao. Pun! Poslije virtuoznog zamaha s tri atributa (žuta, ljuta, koštunjava!) za šaku nevidljiva čovjeka, prekida se vizuelna slika i kao za kratak odmor dolaze zvukovi: *Iz kuće žamor*... Da bi se zatim iz tog žamora jasno i reljefno izvili glasovi triju psića. Čujte kako se jasno razlikuju međusobno: »Jedno pseto tanko lane kao dijete, čangrizavo kao starkelja, drugo zalaje u pudljivu tenoru, treće u čandrljivu, opasnu basu.« A zatim kinetičan osjećaj svih mišica — trk! Svrnite pozornost na ritam te rečenice: »... i dadem pleća preko trnja i živica, čkalja i taraba, preko sijena, djeteline...« Istina, i tu se osjeća intelekt koji zna, ali za sve to, što zna, ima dovoljno pokriće u autentičnom doživljaju. Kako je tu sve čisto, oštro osjenčeno, jasno i u mjeri.

I ovdje, kao i u ostalim njegovim tekstovima, i imenica i glagol imaju atributivan karakter, ali taj izraz stanja nije tražen, nije poetizirano izvještačen, on je adekvatan izraz. Karakter imenice i pridjeva Matoševa već znamo. Želio bih još nešto više reći o glagolu. Evo ih nekoliko redom: gurne, lane, zalaje, oblije, trgnuh, dadem... Njegova atributivna snaga, iako autentična, nije velika, ali svojim pridjevskim karakterom i naročitim vremenskim oblikom značajan su elemenat izražajnog karaktera rečenice, oni joj davaju polet i žustrinu, da bi se konačno jedan od njih pretvorio u čistu sliku radnje, poređenje: »... dadem pleća preko trnja...«

Ovaj je odlomak upravo stoga dobar što su se sva sredstva izraza u pravoj mjeri srela i sjedinila.

Matoš je pisac u kojemu je naš gradski čovjek našao svoju umjetničku riječ, i možda je veći lirik u prozi nego u poeziji. Njegov novelistički opus ima dva vida: onaj doma-

ćeg kraja i onaj kozmopolitski — ako se to tako može reći. Da bi ilustrirao tu činjenicu, uzeo sam bio iz njegova opusa tri novele, no prostor je odlučio da ostane samo jedna. Ispao je »Camao« i »Pereci, pereci, friški pereci«. Ali »Balkon« je po načinu i izrazu zapravo sinteza njegova novelističkog stila, pa ga ona može predstavljati u raznim vidovima.

Matoš je prodor one linije u hrvatskoj literaturi što su je započeli prvi hrvatski prozaisti: Jurković, Šenoa, Đalski, Leskovar..., prodor u živ umjetnički izraz gradskog karaktera. Taj specifični izraz hrvatskog grada rastvorit će Krleža u svim njegovim mogućim dimenzijama.

BEGOVIĆ: Drugu liniju stvaraju pisci što su neposredno udisali seosku naturalnu atmosferu, pa se i njihovo stvaralaštvo iscrpljuje velikim dijelom kao naturalni narodni izraz. Već sam i napomenuo da taj izraz u Hrvatskoj nije nikada čisto naturalan jer je intelektualistička, civilizatorska snaga onog prvog strujanja utjecala na njega i pozitivno. Ova naturalna strana nema nekih naročitih izvora — ako ne ubrojimo Korajca, Tordinca i Turića u značajne takve početke. Ali Šimunović je uspon te linije koja će preko Begovića doći do Kaleba. Iako je ona prva linija započela pristupajući — rekao bih — teoretski narodnom jeziku, imajući u svom načinu izražavanja latinsku i njemačku jezičnu strukturu, te stoga djelovala i izvještačeno, a sa stanovišta onih koji su se izražavali »lijepim narodnim jezikom« i nakaradno, — ipak je njen utjecaj na hrvatski književni jezični izraz bio u stanovitom smislu plodan. Ona je pomagala razvoju iz naturalnog izraza na putu k jednoj evropskoj izražajnoj sintaksi. Matoš i Krleža s jedne strane, a Šimunović i Kaleb s druge strane, stvoriše mogućnosti novim talentima da ne lutaju i da se orijentiraju k stvaralačkoj sintezi kreativnih elemenata bilo jedne bilo druge strane. Ova četiri stvaraoca položili su temelje jezičnom izrazu za hrvatsku književnu sferu. Sistematski srediti sve vrijedne kreativne doprinose jedne i druge strane (Šimunović-Kaleb i Matoš-Krleža) bila bi zahvalna tema, ali bi morala biti posebno i obrađivana.

Rekao sam Matoš i Krleža s jedne strane, a Šimunović i Kaleb s druge strane. Dakako, da i to treba shvatiti ne bukvalno i ne uprošćeno apstraktno. Jer, kao što je sigurno da je Matoš već znao što znači »narodni jezik«, da ga je usvojio, oplemenio, isto je tako poznato Krležino svestrano zahvatanje u naše narodno, historijsko, pa i dijalektično blago jezično; istina je isto tako da je Šimunović osjetio gradsku jezičnu sintaksu, kao što je i Kaleb dao svojevrstan intelektualni građanski pečat svom jezičnom izrazu (Izvan stvari, Stube i ništa više, Paučina). Radi se, dakle, samo o osnovnim vidovima.

Kada je riječ o Begoviću, bilo bi potrebno reći da je on čovjek koji zapravo sjedinjuje ove dvije linije, i to sjedinjenje najbolje je izraženo u dvije vrlo dobre njegove novele: »Kvartet« i »Dva bijela hljeba«.

Begovićeva rečenica je opisna, ali — iako opisna — ne pati od pripovjedačke širine, glagoljivosti, ona je realistički izmjerena i odmjerena, plod jedne svijesti koja zna što hoće i što radi, ali kojoj je nepoznato otkrivanje i otkriće novih dimenzija. Ona, ta svijest, nije pustolovna! Atribut je najčešće običan, ali nije nikada prazan, a isto to vrijedi za glagolsku radnju. Sve pomalo tvrdo zasnovano na samoj imenici. To znači da su sva dekorativna i sentimentalna sredstva, koja bi mogla dati njegovu izrazu karakter ekspresionistički, izostala. I karakteri, i radnja, i situacije — objektivirani su tvrdim, rekao bih, gotovo neumjetničkim sredstvima. Ali sve to samo na prvi pogled. Ni karakteri, ni situacija, ni radnja ne oživljuju u nama prvim potezima rečenice: potrebno je dublje ući u materiju, ili čak uopće završiti čitanje fragmenata, da bi se objektivirani život otkrio. A to je često znak predominantne uloge intelekta u stvaralačkom poslu, odnosno zanata i tehnike. Ali i tu treba biti oprezan! Svježina novog atributa, čistoća i adekvatnost poređenja, naročito stvorene veze glagolske, oživljuju onu originalnost objektivacije koja se može izraziti samo kao n e v i n o s t rečenice, odnosno smisaone objektivacije. Takva se rečenica često neposredno otkriva, ona je o t v o r e n o u-

mjetnička. Ali postoje i zatvorene rečenice, gdje nema neposredno novog atributa, uočljiva poređenja... U takvim rečenicama sve je, naprotiv, obično, i samo osjetljivo uho i oko otkrit će muzikalnu svjetlost »društva riječi«. Begović je umjetnik u kojega pravi umjetnički domet treba tražiti u zatvorenoj rečenici.

»Čelo je bio davni kućni prijatelj, profesor na muzičkoj akademiji, najstariji među njima, nekako oko pedeset. Neoženjen, pa zato u časovima uzbuđenja mekan i sentimentalan, a inače razgovorljiv, izrazujući se obično u nedovršenim rečenicama. Nikad točke iza njegovih riječi, nego samo točkice... A među riječima se nametljivo isticala obilna karies slabo njegovanih zubi. Kroz punktalne leće masivnih naočala gledale su beznačajne, miopične oči; pogotovo je ubijalo razum u njima nekakvo mliječno-maglenasto porubljenje irisa. Za vrijeme sviranja stajale su nepomične i zatvorene njegove usne, a samo se otkad dokad natezale kao ono, kad netko usnama prati makaze pri rezanju. Međutim je njegova ruka skakala ili puzla po žicama, runjava počev od zglobova, mesnata, s nabreklim žilama. On je poznavao Violu, dok je još bila mlado djevojče s krupnom pletenicom i nosio je u sebi, tajno, neko nepokolebljivo uvjerenje, da on ima na nju posebna prava, ali ih nikada nije afirmirao. Samo katkad, kad je opazio, da se tkogod drugi tare bilo riječima ili pogledima o nju, onda je bio ljubomoran. To jest: ne zapravo ljubomoran u običnom smislu te riječi, nego bi se uzvrpoljio kao netko, kome se žuri, postajao presiran, hirovit, i pucketao palcem o srednji prst, lijeve ruke. Viola je instiktivno znala, što to znači, iako nije toga sebi nikad priznavala i objašnjavala.«

Evo, dakle, konkretnog primjera: ako se u ovom tekstu pogledaju pridjevi i glagoli — odmah će se vidjeti kako se oni ne ističu, pa ni spontanost njihova nije u pravom smislu uvjerljiva, ona vrsta spontanosti koja se može nazvati uobičajenom, svakidašnjom. Ne stvaraju ih neka izuzetna doživljajna stanja. Ali ako pratite radnju, opis karaktera, osjetit ćete odmah da je imenica ono što nosi poetičnost rečenice, no ta poetičnost nikada ne može imati onaj karakter što

ga ima rečenica kojoj poetičnost izvire pretežno iz atributa, glagolsko atributivne veze i poređenja. Ovo je imenička poetičnost, a kako je osnova ove imeničke objektivacije karakter, jasno je da se radi o poetičnosti samog karaktera kao takvog; ili: same radnje kao takve i situacije kao takve. No ovdje nije slučaj koji sam izložio na primjeru Đalskog, jer se sam karakter ne izjašnjava u neposrednoj riječi. Autor pristupa karakteru ponajviše psihološki deskriptivno, s vanjske strane. »Mjesta« njegovih zapažanja — imenice — karakteristične su za psihološko razumijevanje, za karakterizaciju karaktera. Begovićeva imenica je često i gola, ali je nošena onim osjećajnim stanjem koje nikada nije »poetično«, autentičan je to izraz onih stanja koja ljudi bude jedan u drugome, a bilo bi im najbolje dati ime mučnina. Eto, u ovom slučaju: »karies«, »zubi«. Kakve atribute imaju ta »mjesta«? Karies je ***obilna***, a zubi ***slabo njegovani***. Prvi je atribut savršen i autentičan, a drugi uobičajen, ali i jedan i drugi dovoljno uvećavaju karakterističnu osobinu lika, koja mučno djeluje i vrlo dobro se pamti. Ili daljnju vanjsku psihološku karakterizaciju: »Kroz punktalne leće...« Bilo bi i previše upuštati se u daljnju analizu kad nam već i ova dovoljno ukazuje na osobito svojstvo Begovićeve karakterizacije lica.

Još nešto: rekao bih da je za Begovića značajna poetičnost same arhitekture, strukture djela. Može se to svojstvo označivati kao zanatska i tehnička osobina, ali ono u Begovićevu slučaju prelazi okvire samog zanatskog kvaliteta. Zato je Begović dobar u svemu onome što znači harmoničnost cjeline djela. Splet njegovih rečenica ima zaista zajedničko sidrište. Osnovno značenje imenice u njegovu djelu daje mu izvjestan karakter muškosti, pa i karakter ozbiljna zanatlije...

Nije — što se imenice tiče — na primjer, nezanimljivo pogledati ovo Begovićevo poređenje: »Za vrijeme sviranja stajale su nepomične i zatvorene njegove usne, a samo se otkad dokad natezale kao ono, kad netko usnama prati makaze pri rezanju.« Usne se poređuju opet s usnama, samo u drugoj situaciji... I to opisno; a takva figura i nije uopće

poređenje. Ova vrsta literature biva mnogo lakše razumljiva, ali njenu jednostavnu imeničku dikciju često potcjenjuju ljudi koji imaju ukusa, a još češće oni kojima se čini da ga imaju.

Ovakva jedna ličnost i dobra je kao mjesto interferencije, sjedinjenja, ona stvara ono što se zove dobar, vrijedan prosjek u jednoj literaturi, na koji se — kao na prosjek, ali ne i na prosječnost — mogu orijentirati vrijednosti i veće i manje, da bi ostale u granicama razumljivog!

KRLEŽA: Najširi razvoj onoga što se naziva hrvatskim gradskim književnim izrazom ostvario je i ostvaruje Miroslav Krleža.

Poslije »analiza« koje sam već pokušao izvesti na tekstu nekih naših prozaista u ovom napisu, čini mi se da bih slučaj M. Krleže najbolje izložio ako bih otpočeo odmah s primjerima. Ova izuzetna pojava u našoj literaturi govorit će najbolje sama o sebi. Dakako, budemo li znali čitati. Ako to ne budemo umjeli, nećemo govoriti mi o njoj, već će ona i naša analiza govoriti o nama; nećemo mi mjeriti nju, već one nas.

Ni ovdje nisam uzimao samo tekst koji sam birao za ovu antologiju, uzimao sam fragmente iz raznih autorovih djela; no ipak, nemam iluzija, te ne mislim da sam čak i uglavnom iscrpao svu bujnu raznolikost ove literarne ličnosti. Moja metoda uvjetovala je i izbor citiranih tekstova. Pa i s tog razloga, ovako stilizirana slika citata proizašla je uska. Ta »slika« ni izdaleka, dakle, ne omogućuje sagledavanje svestranosti Krležine ličnosti.

Zato treba uvijek imati na umu da ova analiza (kao i sve ostale) ima svrhu da potkrijepi teze iznesene u drugom, teoretskom dijelu ovog napisa.

Evo prva dva citata:

»Što je zapravo Blitva? Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustoj sjevernoj magli, beskrajna ravnica na obali hladnog uznemirenog mora, što ima boju prljave, u tintu namočene krpe, kada su jutra žuta, bolesna, a mračno, opasno, antipatično blitvinsko more urla u polutmini kao glas orgulja u praznoj, spaljenoj crkvi... Sve je u Blitvi blatno i smrznuto, sve je u Blitvi samo trag kopita na praznoj blitvinskoj cesti, kad mećava zviždi, a smrznuti bakalari tuckaju o zaključana dućanska vrata. Nigdje nema čovjeka u Blitvi! Tko je u Blitvi čovjek? Gdje su Blitvini? Gdje su uopće ljudi u ovoj zemlji? Zviždi vjetar oko cimera i brijačkih zdjela na dnu ulice. a iza plota čuje se plač ženski...

.... da Ivan Križovec odlazi, da se udaljuje od nje svaki dan sve više, matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano, kao lađa kad se udaljuje od lučkog keja, ah, to gledanje udaljivanja, ta slika, u kojoj je samo jasno, jedino to, da se dva simbola, dva srca, dva mozga, dva čovjeka udaljuju jedan od drugoga, ta slikovita konstanta razmicanja, to je bilo jedino što je gospođa Laura gledala i što je mogla da slikovito shvati i što je u njoj brujalo kao neprekidni lajtmotiv njene patnje. Sve još traje, a on se ipak od nje udaljuje.«

Oba teksta raznih su vrsta Krležina literarnog izraza. Prvi iz »Banketa u Blitvi« — romana s otvorenom i jasnom tendencijom socijalno-političkog karaktera, a drugi fragment iz glembajevskog kompleksa, no u sebi zatvoren tako da sam ga kao novelu, naročita psihološkog karaktera, bio odabrao za ovu Antologiju. Taj tekst nije neposredno socijalno-politički usmjeren. Ne govorim bez razloga o usmjerenosti, odnosno »neusmjerenosti« jednog i drugog teksta.

Promatrajući kakvoću ovog izraza kroz: imenicu, pridjev, glagol, poređenje, odmah će se opaziti kako je poređenje najistaknutiji oblik u kojemu se objavljuje najviši stupanj »osjećaja stanja« objektiviranog u ovom tekstu. Ali da bismo mogli otpočeti s analizom, potrebno je naći »mjesto« — imenicu — gdje se stvaralačka objektivacija usidrila i kojoj poređenje služi da bi je što bolje i svestranije osvijetlilo, da bi je dovelo u dodir s onim stanjem što smo ga nazvali vječnošću. To je mjesto u tekstu: Blitva. Riječ-imesimbol. Ovdje nije potrebno objašnjavati simboličko značenje sadržaja te riječi.

Evo poređenja koje ju objašnjuje: »Blitva je, eto, siva snježna mećava u gustoj...« itd., itd. Treba pažljivo gledati i sagledati ovaj niz slika što se nižu bez predaha uvijek novom snagom, novom novošću, i ma koliko se čitalac opirao njihovoj sugestivnosti, one će ga ponijeti. Nešto kasnije čitalac će opaziti kako to poređenje i ne služi više kao poređenje: Blitva nije, eto, *kao* siva snježna mećava... *kao* beskrajna blatna ravnica... itd. Ne, poređenje je progutalo ono čemu ono služi, poređenje je postalo *samo* ono »mjesto« što ga je biće, objektivirajući se, htjelo objasniti: Blitva je *sama* ta siva snježna mećava... *sama* ta beskrajna blatna ravnica... Ili: Siva, snježna mećava je Blitva, kao Blitva; beskrajna blatna ravnica je Blitva, kao Blitva[1]...

U drugom slučaju »mjesto« objektivacije jest »odlazak« (glagolska imenica!) Ivana Križovca od Laure Lenbach, a poređenje: »... kao lađa kada se udaljuje od lučkog keja, ah, to gledanje udaljivanja, ta slika, u kojoj je jasno samo to... itd., itd.« jest forma koja dolazi poslije niza atributa »matematski pouzdano, stvarno, istinito, nepovratno, polagano«, dakle: kao dopuna, kao udovoljenje jednoj nezatomljivoj hlepnji za retuširanjem, objašnjenjem, za osvajanjem nečega što se piscu još uvijek čini neosvojeno; poređenje je to, koje niže slike, udaljujući se toliko, da počinje gotovo živjeti samostalno za sebe: »... ah, to gledanje udaljivanja, ta slika...«, — da bi se zatim i konačno opet vratilo »mjestu« polaska, tamo otkuda je poređenje i počelo.

I u jednom i u drugom tekstu treba pogledati količinu atributa, atributa van poređenja i u samom poređenju. Toliko je to očigledno da ih ni navoditi neću, a naše dosadašnje analize objasnile su nam njihovo značenje, tako da bi svako ponavljanje moglo samo zamoriti. Treba zatim vidjeti glagol koji se u moru atributa i slikovitosti gubi, ali svejedno u sebi nosi očigledno atributivno-pridjevsko značenje. Pa konačno i imenica — kao glavno »mjesto« — i u

[1] Bilo bi naročito zanimljivo obuhvatiti analizom i daljnji tekst koji počinje rečenicom: »Nigdje nema čovjeka u Blitvi.« Ali to bi nas odvelo dalje nego smijemo ići. Kao što ne možemo ulaziti ni u analizu Krležinih karaktera i tipova. To bi bila zasebna tema koja bi spadala u ovaj okvir. No ilustracije naših teza ne možemo uzimati iz samo jednog pisca.

poređenju, odnosno kao niz sporednih mjestâ što svojim punktacijama obilježuju i karakter, i radnju, i dimenzije situacije. Evo ih: orgulje, mećava, crkva, ravnica, srce, mozak itd., itd. — zar i one nisu pridjevskog, eminentno pridjevskog karaktera? Sve je, dakle, u službi neobično intenzivnog »osjećanja stanja«. Toliki atributi, takva poređenja, takvi glagoli i takve imenice, sve je to znak jedne osobite snage životnih izvora. Upravo u toj množini kvalitativnih shemata, kojima se objektivira ovaj, u našim relacijama neobičan izvor svijeta (a svako je biće jedan izvor!) i očituje se širina njegova »grla«, biološkog »ušća«, kroz koje materija i kozmos progovara tako da ponekad odsijeva crnina svemira u kojemu živimo, i na samim *ljudskim* kreacijama ovog stvaraoca.

Ali pored svega toga, ili baš zato što je sve to tako, zar osnovno »mjesto«, imenica, nije izgubila na svom značenju, zar nije njen shemat, oblik — kao mjesto interferencije objektivnog i subjektivnog svijeta, kao »mjesto« preko kojeg zakoni svijeta najautentičnije ulaze u biće da bi organizirali i razum i intelekt — izgubio moć utjecaja, i nije li osjećanje stanja preplavilo svojim snagama sidrište u kojemu smo usidreni, ili bi trebali biti usidreni. Vihor, koji bije iz tog izvora, vrlo često istrgne sidrište i kao vijavica ponese ga svojim putovima. Imenica se podređuje čistim izrazima stanja, pa i sama objektivna zakonitost ostalog svijeta u službi je »pravilnosti« samog bića. Fanfara otvorenih akorada zaglušuje svijet... I stvaraju se vizije, čisto vizionarstvo: »realni« svijet...

»Otvorila su se tajanstvena, tapetirana vrata ordinacije, pojavio se na njima čovjek u bijelom burnusu, čovjek kratkovidan, magičan (glavno lice ovog začaranog kazališta, osvijetljeno jakim bijelim snopom svjetlosti), gospodin doktor lično pojavio se na vratima i hladnim, jedva primjetljivim vlažnim dodirom svoga dlana na mojim obrazima on me je zapravo prenio nekamo daleko, na drugu obalu, s onu stranu tapetiranih vrata, u svoju sobu, sa svim mojim živčanim zapletajima, s mojim bolesnim zubima i crijevima, s mojim mutnim predživotom, sa svim tim bolesnim haosom u meni (što za gospodina doktora predstavlja samo podatke za dijagnozu), on je preplivao zapravo sa mnom iz

čekaonice u ordinaciju, i ja sam se ponovno našao tu pred njim, a da zapravo pojma nemam kako sam ustao i kako smo se rukovali, samo se sjećam, da sam doista bio lagan kao da plivam i da sam sada tu pred njim, u njegovim rukama kao tijelo, kao predmet dijagnoze, kao objekt u tuđim rukama.«

Čini mi se stoga da nije nerazumljivo što je jedna od najboljih novela »Cvrčak pod vodopadom« upravo vizionarska, magična. Ta i takva snaga morala je naći lice koje nije »normalno«, stvoriti osobu koja je izgubila vezu s objektima svojih potreba, sa smisaonim ciljevima, te se izdvojila iz onog medija što čini praktične, »normalne« ljude društva. Takav se izvor objektivirao kroz lice koje ne razlikuje san od jave, vizije od realnog života, koje živi kao izvor vizija, bivajući i samo vizija i vizionarstvo. Zar se takav izvor mogao ostvariti, objektivirati, mogao zadovoljiti mogućnostima našeg realnog svijeta? I tek u tim vizijama spasit će se imenična uloga objekta, ali ne više kao sidrište u stvarnom, realnom objektivnom svijetu, već kao fantazijska transpozicija jednaka i podjednako ovisna od subjektivnog »raspoloženja« kao i atributacije i poređenja i glagolske funkcije: sve će se ujednačiti u slobodnom muzikalnom toku i postati sama vizuelna muzika, ako se to tako može reći. Čista poezija — kada je vizija autentična.

Kuda god se krećemo ovim tekstom, nalazimo se van realnosti, negdje u »poređenju« koje je postalo život-vizija. Svaka je umjetnička kreacija »vizija«, ali jedna nas prenosi u onaj konvencionalni život, u onaj *kao* da smo u životu, no ovo vizionarstvo razbija upravo to *kao da smo u životu*. Treba dodati u onom *konvencionalnom životu*. A zapravo nam ovo vizionarstvo otkriva vrata možda najrealnijeg života. Tu se otvara jedno od najvažnijih pitanja koja u sebi nosi umjetnost kao živa komponenta praktičnog života. No mi smo ograničeni ciljem ovog eseja. Ta se magična transpozicija može i kao literarna materija analizirati samo pod pretpostavkom da je ona sama »samo poređenje«.

To je pozitivan vid ovog vizionarstva. Po samom intenzitetu osjećajnog stanja, po širini tog »grla«, Krležino stvaralaštvo izuzetne je prirode — kako ja mislim — i ne samo u našim okvirima. Ali ovaj karakter stvaralačke ličnosti ima i svoju negativnu stranu:

Upozorio sam već na nerazmjer što nastaje uslijed jako naglašenog osjećanja stanja i imeničkog »mjesta« koji uvjetuje spoznajni objektivitet, a s njim i jače i svrsishodnije sudjelovanje intelekta. Kad je ovaj nerazmjer nošen čistim osjećajem stanja, onda se objektivacija razvija u vizionarstvo, u visoki domet umjetničkog izraza, čistu poeziju, ali kada autentičnost takva osjećajnog stanja popusti, ili zataji, a otvoreno široko »ušće«, naviknuto udovoljavati jakim biološkim snagama, traži hranu, onda se dešava ono što se u stvaralaštvu često događa: umjesto autentičnog »materijala« dolazi kao hrana asocijativni materijal vezan često više ili manje, pa čak i samo automatskim, neživim vezama. I što je mehanizam pamćenja jače razvijen, to se ta mehaničnost asocijacija više ističe. Jasno je da između jedne i druge krajnosti postoji mnoštvo nijansa i da se u Krležinu tekstu nikada ne javljaju *čisto* mehaničke veze. Već u prva dva primjera, koje sam ovdje naveo, može se vidjeti kako u prvom slučaju dugi niz slika teče nesuzdrživom autentičnom silinom, nigdje mrtvog mjesta, sama čista, živa objektivacija, ali u drugom slučaju osjeća se mehaničnost nekih veza i to baš u tolikom broju atributa koji ne udovoljavaju ni samoj izražajnoj potrebi autora u tolikoj mjeri da se on, autor, mora poslužiti poređenjem, i u poređenju autentičnost zaista opet oživljuje: »... polako, kao lađa...«

Tok autentičnih objektivacija stvara i svoj specifičan ritam! I možda nijedan indikator nije bolji za upoznavanje kada autentično stvaralaštvo počinje, a kada gubi vezu sa svojim izvorom, od tog ritma. Čim se on poremeti, znak je da se u materiji zbivaju promjene ulaskom novih elemenata nesvojstvenih čistom izrazu. Evo i za to primjera:

»Odbija ura na katedrali. Četiri svjetlija zvuka i jedanaest mračnih, crnih gongova. Bije bat sa zvonika crkve mrtvog mađarskog kralja, plove zvuci nad gradom, u srebrnom, zvonkom krugu, odjek tajanstvene melodije pline po polumračnoj sobi,

protječe vrijeme, zvone satovi na crkvama, noć je, jedanaest je sati minulo, a vrijeme teče i teče, ne zaustavljajući se ni trena. I to je najčudnije kod tog vremena.«

Čisti jezični zvuk; nema i ne može se razlikovati misao od slike, slika od zvuka i misli: sve je jasan ton jedne naročite objektivacije u kojoj se očituje zaista vječnost. Sam čisti zvuk čitavim prostorom bića ljudskog! Kad sam početak ovog poglavlja objašnavao sebi, uvijek mi se nametala misao o orkestru: i slušao sam tada svijetlu dikciju čela. Kakav jednostavan početak koji odmah ulazi u srž melodije izraza. Druga rečenica, objašnjujući, i sama preraščuje što treba da objasni: postaje svjetlo, p u t, koji se pojavio i u dubokom mraku gonga nestao. Sad će se javiti novi zvukovi iz dubine... Ne: impuls se nanovo rađa, i riječ je opet o istoj stvari: »Bije bat sa zvonika mrtvog mađarskog kralja...« Ja ne znam gdje sam našao ritmičnost poetskog izraza tako adekvatnog materiji koja ga rađa, kao ovdje. A ipak, kao i u orkestru što je izvanredno započeo, pa se neočekivano nešto neznano desilo... Čujemo melodiju, jasna nam je harmonizacija, no nešto se izgubilo, ili je nešto novo ušlo u doživljajni prostor, te se izraz muzički poljuljao: to se dirigentu nešto desilo...

Pročitajte treću rečenicu ovog citiranog teksta i osjetit ćete kako je sve živo, dobro, do ovog poteza: »... protječe vrijeme, zvone satovi na crkvama...« Sve, što se dalje zbiva, zapravo je ponešto zbunjeno traženje u sebi i oko sebe onog visokog, jedinog pravog tona što je do čas prije bio u nama i vladao nama. Izgubio se ritam, poljuljala se atmosfera. Kako je do onog »protječe vrijeme« sve konkretno izražajno, doživljeno, a kako sada počinje doživljaj bivati uopćavan, negdje u drugoj transpoziciji: eto, više nije ura, jedna, ona živa ura koja nas neposredno dira, sad već »zvone satovi na crkvama«... Otkuda to uopćavanje? Nije li to počelo intelektualizirano pamćenje davati materijal? Ali intelekt u ovom slučaju nije preuzeo ulogu korektora, organizatora, on naprotiv prepušta vodstvo i nadalje »autentičnosti« same snage temperamenta. Ali izvor nema, a i ne može uvijek ni imati, autentičnog materijala! Eto, zato ritam tu

i počinje bivati nesiguran: vrludati. I tu je ono što mi se čini neobično važnim za ovaj stvaralački karakter.

Nikada autentični izvori nisu neiscrpni; kad bi se jedna takva narav javila, bila bi to vertikala koja bi nestala iz ljudskih okvira. Rodio bi se neki naročiti kvalitet bića koji bi sam rađao, stvarao novi svijet. Intelekt (dakako ovo je kompleksna riječ) nastao je kao organizator života, i meni se čini da je njegova uloga na pravom mjestu kada organizira i pomaže stilizaciju živih, autentičnih integracija. A ja imam osjećaj da je uloga intelekta, što, govoreći uopćeno, zapravo znači, kritičkog odnosa prema svom vlastitom tekstu, nedovoljna u stvaralaštvu M. Krleže. Zato je taj tekst često o t v o r e n, što nije uvijek dobro. Njemu nedostaje konzekventna intelektualna glazura, koja bi zasjenila izraz i dala mu mirnu jasnost, što produbljuje tekst. Ono, što nazivam otvorenošću, odnosno zatvorenošću teksta, važna je osobina izraza. Kada je tekst podređen neposredno »osjećanju stanja«, on je nesumnjivo poetski izraz (govorim, uostalom, samo o takvim slučajevima), ali pretežno gol, čisti izraz stanja. No kako sadržaj života stvara i druga, objektivna stanja ostalog svijeta, prirodno je da ljudi moraju tražiti u poetskom izrazu i ostala, i n f o r m a t i v n i j a iskustva bića s ostalim svijetom, a to može nastati samo ako je u neposrednoj objektivaciji »osjećanja stanja« sudjelovalo i iskustvo intelekta, za koje mi kažemo da u biće ulazi preko objekta-imenice. Ovakvo sudjelovanje iskustva intelekta u objektivaciji stvara izraz zatvorenim. Intelektualna iskustva produbljuju izraz, sređuju njegovu autentičnost. Zatvoren izraz je stoga plod kontemplacije. Život izraza u intelektu i intelekta u izrazu može biti organski povezan, a biva i tako da je jedna strana u sukobu s drugom na razne načine, tako da i izraz, odnosno uopće životna objektivaciona praksa, postaje nejedinstvena. U velikom i mnogostranom Krležinu djelu ovaj nerazmjer je očit na razne načine, u raznim oblicima i u raznim nijansama. I čini mi se da se najsretnija prozna harmonija njegova stvaralaštva objavljuje u tekstovima koji »rješavaju« dramatične situacije. Kao primjer

mogao bih citirati još jednom onaj odlomak »Filipa Latinovicza« što sam ga već jednom naveo u eseju o Bihaljijevu romanu »Doviđenja u oktobru«:

»*Netko je uto na vratima pokucao vrlo diskretno. Držeći svoju ruku već od prije na kvaki, Filip je otvorio vrata. Bila je Boba. Nastala je neugodna, neodlučna stanka, i vrata su se za njom tiho zatvorila. S njenog kišobrana čulo se kako kaplje voda: vani je počelo lijevati. Dodirnuvši nemirnim pogledom ove dvije sjene pod niskim stropom, ona nije znala što da kaže. To je potrajalo dosta dugo, a pod strmim stepenicama otvorila su se vrata u prizemlju...*«

— Te vrlo jednostavne rečenice unose čistim redom slikâ elemente situacije tako nenametljivo, ali do te mjere konkretno i uvjerljivo da je nemoguće zamisliti osjetljivo biće kojemu se vizija te situacije ne bi živo, upravo životno upalila u svijesti tako kao da je doista proživljuje. Od samog »diskretnog kucanja na vratima«, preko gotovo ništavne činjenice da je »svoju ruku već od prije držao na kvaki«, »neugodne stanke«, »vrata koja se sama zatvaraju«, kišobrana iz kojeg kaplje voda i kroz kapi koje odjednom čujemo pljusak u dvorištu, do onih vrata koja se u prizemlju otvaraju, sve je to konkretno kreirano, tako da svaka rečenica djeluje suvereno, kao potez pera Rembrandtova. Čudiš se, koliko jednostavnosti, nikakva sredstva, a život je tu. I to nije ilustracija, to je doista kreacija kojoj tema (ma i u takvu detalju) ne izmiče, ona je sva u kreaciji, u kreiranome. —

Ovoj analizi ja ne bih imao što dodati; jedino što mi se čini potrebnim naglasiti jest: baš u ovakvu tekstu intelekt živi u harmoniji s doživljajnim materijalom, imenična »mjesta«, karakteri, kojima se stvaralac ukotvljuje u objektivan svijet, žive jasno u rečenici i to podjednako kao i svi ostali elementi. Nigdje ne susrećemo velike nizove atributa, ni slikovito poređenje ne guta ono čemu bi trebalo služiti. Sastav materije je ujednačen, čist: izvorni materijal iskristalizirao se djelovanjem intelekta. To je sve vizija, ali jasna vizija života, t a k v a života. Meni se čini da se od ovako lijevane materije može izgraditi i novela, a i roman. Takva harmonija očituje se i u većem broju situacija novele »Cvrčak pod vodopadom«. No ipak: jedinstvena linija, jedinstvena mjera nije konzekventno provedena ni u ovoj noveli. U njoj ima čistih, autentičnih mjesta, koja upravo zastrašuju svojom autentičnošću:

»S jednim od njih razgovarao sam na mjesečini, noćas, bila je divna ljetna mjesečina, a on je jeo trešnje i govorio mi je o bezgrešnom začeću blažene djevice kao o vjerskoj tajni, koja je njemu ostala jasnom do posljednjeg momenta i u koju nije posumnjao nikada, ni jednog jedinog trenutka. Njegove riječi ne bih vam mogao citirati doslovno, ali se sjećam nekih detalja! Prednji, lijevi sjekutić bio mu je posivio tako kao da je od olova, i to, da mu je taj zub bio siv i da se mu ruke bile hladnoznojave i da su trešnje koje je jeo bile zamotane u novinskom papiru (još vlažnom od ljetne, lipanjske, noćne rose), to je od prilike ono glavno, što mi je ostalo u pameti.«

Ali je isto tako jasan pad ispod srednje linije, osobito pri koncu novele.

No, nigdje nisam našao jednog većeg, kompaktnijeg Krležina djela u kojemu ne bi temperamentna vitalna snaga — kada joj ponestaje autentičnog izvora objektivacije — poremetila živost onoga što je kreirala, te se stoga u biću, a i izrazu ne osjeća kritičnost, nema prisutnosti konzekventne mjere. Mnogi su apologeti principa b e z m j e r e, no i taj princip treba uzimati konkretno, a ne apstraktno.

Jer, Krležin karakter nije isključivo ni remboovski, ni lotreamonovski, Krleža hoće integracije velikog stila i u novelama, i u romanima, i u dramama, on želi zatvoreno djelo, djelo u kojemu se ne samo gradi organizirana vizija već koje bi organizirano i djelovalo. Ta tendencija je jasno vidljiva upravo na tom njegovu djelu. Tako cjelovito djelo nije se moglo u potpunosti ostvariti, a da se nije više poštovala imenica, imenica kao »mjesto« preko kojega objektivna zakonitost svemirska i društvena utječe (zapravo je stvara) na intelektualnu zakonitost čovjeka tako da organizira i smisaono usmjeruje uopće njegov životni aktivitet, pa i sam izraz. I meni se čini da se samo kristalizacionom ulogom intelektualiziranih iskustava može stvoriti materija za takva djela. Zbog tog i takvog nedovoljnog poštovanja istakao se s jedne strane visoki o t v o r e n i prozni poetski izraz, a s druge strane nedovoljno konkretizirani asocijativni elementi podržavani od temperamentne snage, narušavali su taj živi izvor, pa i samo djelo kao cjelinu. Ali ovdje je potrebno zapitati

se: ne postoji li, možda, jedna viša smisaona integracija koja bi i ove elemente, što nam se s a d a čine negativnim, pretvorila u pozitivne? Možda! Vrijeme će biti najbolji sadac.

No nerazmjer, o kojemu smo dosad govorili, uvjetovao je, čini mi se, i još jednu važnu crtu ovog karaktera: njegovo neposredno i živo reagiranje na stvarnost oko sebe. Neobično jako osjećanje stanja njegova bića moralo se suprotstaviti okolini u kojoj se našao, ona nije bila ni izdaleka podobna za njegove potrebe, za takvo osjećanje stanja, pa mu se zato i ukazala neprijateljskom, toliko neprijateljskom da je angažirala neposredno i sam izvor, samo osjećanje stanja. Pojednostavnjivati stvari je opasno, ali ponekad i potrebno! Veliki dio Krležine literature n e p o s r e d n o se usmjeruje protiv takve stvarnosti. Objektivno društveno stanje iskoristilo je taj izvor, kao što uostalom iskorišćuje sve izvore. U historijskoj mehanici on je, na mjestu gdje je nastao, morao nužno biti »lijevo«, ali je isto tako taj kvalitet izvora morao neprestano prerašćivati okvire same prakse tog lijevog krila života. Neposredno reagiranje, međutim, raspršuje se na pojedinačne objekte, t a d a i t u v a ž n e, pa se stoga gubi, gledano izvana, na sintetičnosti, a viđeno iznutra, na zrelosti. Iz samog izraza nestaje karaktera vječnosti, a izraz hoće da bude praktičnim, on hoće da neposredno djeluje na takav »ostali svijet« i da ga izdigne i izjednači sa svojim potrebama. I sada — kako se meni čini — otkriva se drugo lice ovog stvaralaštva: da bi se »takav ostali svijet« izmijenio, neophodna je uloga intelektualizirane misli — izraza, stoga se i veliki dio Krležina javnog djelovanja javio kao intelektualna analiza »stanja stvari« neposredno utilitarno orijentirana. U literarnom poslu intelekt nije bio dovoljno aktivan, ali je u publicističkom poslu bio živo nadahnjivan bujnim izvorom bića, i naša je literatura obogaćena jednom vrstom literarnog aktiviteta visokog kvaliteta, o kojemu će se morati govoriti, kada se bude iscrpnije govorilo o ovoj ličnosti. Mi se tim vidom njegova djela ne možemo baviti. Kako što se ne možemo upuštati u njegov kulturno-organizacioni rad. Spominjemo ove vidove njegova aktiviteta jer smo u tumačenju i analizi kvaliteta literarnog

izraza njegova bili nužno suočeni s njima. Ta velika snaga neprestano je na granici raznih životnih aktiviteta: umjetničkih, znanstvenih, političkih... To se osjeća i na samom njegovu literarnom djelu. Da li bi za samo umjetničko djelo njegovo bilo korisnije da se posvetio samo njemu? To je pitanje koje se vrlo često postavlja. Čovjek ili djelo? Djelo i čovjek?! Da li se rješenje i ovog pitanja može naći u disproporciji, o kojoj smo već govorili? Sve su to pitanja na koja će se jednom odgovoriti. No rješenje neće se sigurno naći u samoj analizi ove stvaralačke ličnosti, već i u analizi društva koje ga je imalo u svojim njedrima.

Ali ovo su digresije, istina potrebne, ali samo ukoliko se ne prijeđu granice našeg zadatka. Mi se, međutim, nalazimo na umjetničkom području.

KALEB: Vraćamo se izrazu koji je u mnogočem suprotan onome M. Krleže, susrećemo se s riječju koja bježi od vizionarstva i magičnosti, te nastoji da se što jače i što više zarije u sam objekt. Literarna materija, kao jedno od ogledala svijeta i sam »novi svijet«, stvoren i neprestano stvaran, da bi bio dopuna ovom našem nesretnom, neuravnoteženom bitisanju u neposrednom dodiru s golim životom, — u Kalebovu slučaju takav je oblik stvaralaštva koji bi htio biti sâm život. Poređenja s Krležinim izrazom dat će Kalebovoj riječi jasnu reljefnost.

Krležin »osjećaj stanja« odnosi se prema ostalom svijetu kritički, često neprijateljski, pa je stoga i njegov »novi svijet« u literarnom djelu ozaren svjetlošću Malebolge; »osjećaj stanja« — naprotiv — u Kaleba odnosi se prema životu više z n a t i ž e l j n o, a manje afektivno. Kaleb kao da mirno istražuje k a k o je to tako. Zato njegova proza, usprkos svim osobinama što je čine u dobrom smislu eminentno antiintelektualističnom, nosi izvjestan intelektualistički karakter. Krležino »grlo« je široko, sveobuhvatno, — Kalebovo je mnogo uže, ono objektivira u pravom smislu gotovo isključivo beletrističku novelističku prozu, — Krležina je kontemplacija ogorčenje, — Kalebova saznanje opo-

našajući. Kakvo ogorčenje i kakvo saznanje? Na ta pitanja ne možemo ovdje odgovoriti, a i — odgovarajući na njih — prešli bismo granice literarne analize.

Sve su ove kvalifikacije, dakako, nedovoljne, one i ne teže da apsolutno obrade karakter pisca, one su pomoćna sredstva kojima bih želio jače istaknuti Kalebov literarni lik, o kojemu se u ovom poglavlju i radi.

Ova vrsta literarnog izraza, na području hrvatske literature, započeta je — kako se meni čini — s Korajcem, nastavlja se s Turićem, a u Kalebovu stvaralaštvu razvio se takav izraz do kvaliteta koji nije za naše prilike bez značenja. Istina, Kaleb raste nekako samoniklo. Poput valova koji biju o žalo, te, izgleda da se uvijek iznova povlače u se, natrag, da bi još jednom i opet nanovo od početka počeli udarati o žale, i u Kalebovu slučaju, taj izraz počinje iznova, još jednom; Kaleb stvara od samog početka, kao da nikoga prije sebe nije imao. On se nekako autohtono, samoniklo probija iz kamenjara, u kome se začeo i uglavnom proživio svoju mladost. Ali prevarili bismo se kada bismo držali da je taj izraz naturalan i pored svoje adekvatnosti ambijentu iz kojega proistječe. U svojim nastojanjima on prelazi i preko njemu najsvojstvenijeg s t v a r n o g objekta i ide »izvan stvari«, čak u samu viziju. No tu se ipak ne radi o vizionarstvu Krležina karaktera; Kaleb i u slučaju — kada se njegova kreacija odaleči od »stvari« — drži se čvrsto uz imenična »mjesta«. Imenica, u takvu slučaju, više nije samo »stvarna«, ona je misaona i apstraktno-misaona. Pa i u vezi s takvom imenicom iz misaonog i vrijednosnog područja, Kaleb je jednako tako konkretan, kao što je konkretno živ sa stvarnim imenicama — mjestima — realnog svijeta.

Kao što je i razumljivo, za ovu vrstu umjetnika, jasni i vidljivi temelji umjetničkog stvaralaštva počivaju na imenici, onom sidrištu gdje se ukotvilo stvaranje karaktera, kretanje radnje, pa i same dimenzije situacije. Stvaralački udar objektivacije pogađa gusto površinu objekta, zato je i bogat imenicom, imeničnim pridjevom, ili imeničnom radnjom. To je karakter stvaraoca minijaturista. Nigdje toliko briga za što tačnije pogađanje objekta, nigdje toliko mara da bi

objekt bio savršeno u izrazu, da izraz — rečenica — ne bi bila ni preuska, ni preširoka za objekt. Ta je briga ponekad tolika te se od detalja izgubi cjelina. (Kako se na primjer u vrlo dobroj noveli »Sat« zbog mnoštva detalja teško postiže smisaona integracija cjeline!) Osjeća se stoga vrlo često da rečenice žive i previše same za sebe, premalo smisaone svjetlosti ide iz jedne u drugu, da bi mogle stvoriti atmosferu. Kaleb nema impresionističke atmosfere, njegov je kvalitet u čistom plasticitetu i jasnoj reljefnosti izraza.

Evo primjera:

»Jurka je položila svoje ruke na trbuh kao dva komada suha drva, kao strane stvari. Ukočeno ih pruži u neobičan posao. Čudan obred. Brzo se Perušina okrene, pa zadovoljan sam sobom, smušen, zvjerajući koso i ogledavajući se neprestano, otkaše za ocem. Nekoliko se puta spotaknuo i kako je gledao u se, zamalo da nije pao.

Mrak se spustio sasvim, rana jesenska večer. Vatra na ognjištu umire, pa je kuća osvijetljena samo plamenom petrolejke. Mara iz obzira prema gostu podigne stijenj i popravi plamen. Kćeri se na licu pojavi radostan posmijeh, šaljiv, očima ožimlja znatiželjno. Frane ispod riđih, čupavih obrva gleda s novim mislima. Najednom stane treptati očima, kao da se domišlja nečemu, pa onda, uspravi se i počne veoma svečano stajati u sredini kuće.«

Rijetko se kada Kaleb zanosi. Jezična materija je ozbiljna, ponekad čak škrto oblikovana, ali je možda upravo stoga precizna. Tek ispod te kore, u samom poetskom žarištu i sakrivena je autentična smisaona svjetlost njegova djela. Atribut i poređenje je za njega isključivo u službi imenice, nikakve težnje za osamostaljenjem, u službi glagolske radnje. Nikada tračak prazne dekorativnosti; čini se, čak, da on tu dekorativnost mrzi. Neka se uzmu dvije prve rečenice iz prvog citata i obrati pažnja na poređenja: Jurkine ruke... kao dva komada suha drva, kao strane stvari... Nikakvo traženje poređenja u doživljajnom inventaru iz druge ruke,[1]

[1] Ponekad mi se čak čini da se u atributima, koji nisu birani iz inventara »druge ruke«, već su nastali kao autentičan doživljaj, i iscrpljuju kvalitete dobra pisca. Inventar druge ruke nastaje čitanjem i slušanjem; sačinjavaju ga, dakle, već doživljeni doživljaji. Potrebno je biti, ipak, oprezan: stvari nisu nikada *tako* jednostavne!

nikakvo traženje efekta, sjaja! Prva je slika blizu, zaista blizu, slikovita, konkretna, uzeta iz same sredine u kojoj lice živi, ali to nije piscu bilo dovoljno, širi doživljaj odmah pruža dopunu, samo sad drugog karaktera, više ne slikovitog, već psihološkog značenja: te ruke su zaista kao stvari, ali t u đ e stvari, objekti, koji nemaju neposredne veze s časovitim zanimanjem osobe. Naturalan je čovjek, o kojemu je riječ; i jednostavna su stoga poređenja; no ona su pravi, adekvatni elementi za stvaranje takva lica. Ali ono što upravo savršeno dopunjuje doživljaj, to su dvije slijedeće rečenice koje produžuju uspon stvaralačke objektivacije: »Ukočeno ih pruži u neobičan posao.« Da li bi mogla bilo kakva deskripcija, ma ne znam kakve zvučne atribute imala, ne znam kakve spirale dizala svojim poređenjima, postići adekvatnost, karakterističnost, sintetičnost, što ju je postigla konačna primjedba: »... u neobičan posao!« Nije to doticanje vječnosti pomoću kulisa, već istinom! U izrazu pisca Kalebova karaktera i s t i n i t o s t dobiva naročiti kvalitet, ona nije pridodavana izrazu izvana kao logična i intelektivna kategorija: ona konstituira ovu vrstu umjetničke riječi. I čim se u Kalebovu djelu osjeti nedostatak toga kvaliteta, i djelo prestaje biti ono, Kalebovo!

Pa i u samom životu dekorativnost u vladanju, i uopće u ponašanju ljudi, za Kaleba znak je njihove slabosti na koju on reagira humorom. A lažni sentimentalitet jedan je od prvih znakova one dekorativnosti koju on ne podnosi. Kaleb traži čist, autentičan, sebi adekvatan život: onu mjeru u vladanju ljudi koja je u upravnom odnosu prema moćima bića ljudskoga. Svako odstupanje od toga, motiv je za njegov humoristički zahvat. Ali kao da je i taj humor kod Kaleba okupan ovim ljudskim konačnim saznanjima: i najstrašnije ljudsko, opet je i ipak ljudsko. Zato je taj humor sakriven u samom srcu ljudskosti njegova djela.

»Frani se na licu rastapala briga... posluša: zvono s crkve hitalo je tanke kliktave zvukove, koji su se kao noćne laste ushićeno zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini. Široko zamahne rukom krst, primiješa molitvu i počne se cijelom dušom sanjivo zibati u valovima zvonjave, upijati se u mir i svečanost večeri kao u ljepšu sutrašnjicu.«

Nikakve dominacije intelekta, ali ni razuzdanosti samog doživljaja. To je jedinstvo jedne originalno talentirane svijesti, života — rekao bih — prepuna svojevrsnih doživljajnih detalja. Evo prva rečenica posljednjeg citata: »Frani se na licu rastapa briga... posluša: zvono s crkve hitalo je tanke kliktave zvukove, koji su se kao noćne laste...« Htio bih upozoriti u prvom redu na atributivno značenje pojedinih riječi, pa i samog poređenja, što znači na autentičnost doživljajnog, ili o s j e ć a j n o g s t a n j a. Glagoli: briga se na licu r a s t a p a l a... Zvono sa crkve je h i t a l o... zvukove. Ne, zaista, da bi se osjetilo kako se briga *rastapa* na licu treba imati živu, originalnu mogućnost doživljavanja. *tanki, kliktavi* zvukovi, koje je zvono *hitalo*... Nije li to ono isto stanje koje je rodilo pridjevno značenje glagola *rastapati se* (za brigu na licu!)? No za zvukove — imenično mjesto — ni to nije bilo dovoljno, evo i poređenja:... kao *noćne* laste *ushićeno* zabadali u mrak i slatko nestajali, gubili se u daljini... Isto stanje čistog izraza koji žudi k istini: to je — kako već i rekosmo — njegova naročita osobina! Svrnite pažnju na atribute: noćne, ushićeno, slatko, sagledajte ih u poetskom smislu njihove funkcije: zvukovi — *noćne laste* koje se *ushićeno zabadaju* u mrak! Od atributivnog značenja glagola *rastapati se* (za brigu na licu!), do drugog jednako tako živog i originalnog glagolskog atributivnog značenja *ushićeno zabadaju* (za zvukove, što su poređenjem postali *noćne laste!)* sve je tu, svaka riječ, svako poređenje novo, čisto, jasno, njegovo, Kalebovo. I ništa preko granica, sve uokvireno čistim i vidljivim granicama njegova bića. Mjera je u svemu. To je vječnost, možda u kapljici, ali vječnost zaista!

Kao i Šimunovićev i njegov je karakter, karakter novelista u pravom smislu. No kako različiti profili kao stvaraoci! Kaleb je oštar psiholog, psiholog koji se posve udaljio od naturalne, kolektivne atmosfere i osamostalio se kao lično oko i uho, kao naročit karakter našeg, tipično našeg mentaliteta. On ima mnogo manje povjerenja u neposrednu »dobrotu« ljudsku, Kaleb mnogo manje vjeruje u ljude, a naročito u one u koje je vjerovao Šimunović. Sjedinjuje ih osjećaj za pejzaž, ali i tu su svaki svoga značaja.

E R V I N Š I N K O

DJELO MIROSLAVA KRLEŽE

(NACRT STUDIJE)

»... ne treba gledati unatrag, nego naprijed! Neposredno, čisto, oprano, bez ijedne misli ili primisli! Samo gledati, nenaučeno, ne kroz tuđa stakla nego u okviru svojih vlastitih emocionalnih mogućnosti: bez prostora, bez vremena, bez uma, i bez razuma«

(Miroslav Krleža u romanu »Povratak Filipa Latinovicza«.)

I

Borbe i problemi pojedinih historijskih epoha dolaze do izražaja najprije u umjetnosti onih zemalja koje se nalaze na čelu društvenog razvitka — kao što su na primjer bili svojedobno talijanski gradovi, zatim Španija, Nizozemska i Engleska — ili u umjetnosti onih zemalja u kojima se sa izvanrednom oštrinom usredotoče ili sukobljavaju antagonističke snage prošlosti, koja se preživjela, i budućnosti, koja traži da bude ostvarena — kao što je bio slučaj Francuske u XVIII vijeku ili Rusije u prošlom stoljeću.

Iz ove nesumnjive historijske istine nikako ne proizlazi da se stvaralačke snage svjetske kulture nalaze samo u tim centrima koji se, uostalom, iz epohe u epohu mijenjaju. Kad bi naime tako bilo, onda bi to značilo da u perifernim zonama kulture postoji barbarsko egzotično umjetničko stvaralaštvo (folklor), koje nije dotaknulo svjetsko-kulturno na-

sljeđe, ili manje-više talentirana imitacija »velike umjetnosti« centara, jedino epigonska umjetnost.

Takvo suprotstavljanje centra periferijama neosnovano je, međutim, naročito u umjetnosti. Oni koji na takav vulgarno-marksistički način identificiraju ekonomsku i političku moć jedne zemlje s njenom »nadgradnjom«, sa značenjem njene umjetničke produkcije, previđaju dinamičnu historijsku činjenicu da periferne zone nisu nepomične, nego da u najmanju ruku teže za tim da žive neovisno od »centra« svojim vlastitim životom. Oni ujedno previđaju i jedan neobjašnjivi individualni faktor — umjetnikovu stvaralačku snagu.

Pripadati centru koji posjeduje vodeću ili dominantnu snagu, znači imati mnogo prednosti i raspolagati s većim mogućnostima djelovanja. Ali nema sumnje da baš potpuna odsutnost takve povoljne situacije može djelovati kao podstrek, kao neiscrpivi izvor snage, da baš nepovoljni historijski uslovi mogu postati za umjetnika izvor patetike i novih nadahnuća.

I ne treba ništa drugo nego čovjek koji zna da kaže svoju riječ o svojoj okolini, narodu, i zemlji, čovjek koji zna izreći još neizrečena imena činjenica koja su čekala da budu izgovorena — ne treba drugo nego čovjek koji zna, koji hoće i koji ima smjelosti da dešifrira stvarnost oko sebe — a dešifrira je tako da razotkriva u nizu posebnih, trenutnih i ograničenih fakata velike, opće simbole ljudskog univerzuma — drugim riječima ne treba ništa drugo nego iskonski pjesnik, da bi potpuno nestalo ono što je izgledalo zakon kulturne periferije.

Hrvatska ima takvog pjesnika, Miroslava Krležu.

II

Nijedno značajno umjetničko djelo ne može se zamisliti bez rezultata stoljetnih i tisućljetnih napora koji su mu prethodili. Pitanje nije dakle u tome da li je umjetnik nezavisan od kulturne baštine, nego da li je u stanju da usvoji

nasljeđe i stavi ga u službu izražavanja svojih vlastitih individualnih sadržaja. O tome i samo o tome i ovisi jedina moguća i vrijedna »originalnost«.

Književno djelo Miroslava Krleže nije organski ništa manje povezano sa općom kulturnom baštinom od djela na primjer Bernarda Shawa ili Anatola Francea. Ali njegovo književno djelo ima u isti mah svoju posebnu fizionomiju i živi u svojim korijenima u konkretnom historijskom okviru isto onako nezamjenjivo kao i djelo genijalnog dubrovačkog pjesnika XVI stoljeća, Marina Držića. Nema čovjeka koji bi bio više Evropejac od Krleže i to Evropejac XX stoljeća — ali isto tako nema književnika koji bi po svojim korijenima i po profilu svog stvaralaštva pripadao u većoj mjeri i nerazdvojivo onom određenom historijsko-geografskom prostoru i kompleksu koji se zove južnoslavenska hrvatska stvarnost.

Izvornost Krležinog djela nije samo u toj simbiozi univerzalnog i nacionalnog nego u činjenici da se kod njega povezanost sa južnoslavenskom hrvatskom stvarnosti i njegova pripadnost Evropi ne odvajaju, niti se, kao elementi unutarnjeg razdora, međusobno sukobljavaju. Treba se sjetiti Krležina velikog mađarskog savremenika Endrea Adya koji je sve do svoje smrti bio raspet između empirije mađarske domovine — »zemlje krvnika snova« — i svoje nostalgije za svjetlošću obale Seine uveličanom do zanosnog mita.

Motiv beskućništva u vlastitoj domovini provlači se kroz djela gotovo svih pjesnika zaostalih naroda kao neko prokletstvo, i Ady je za to vremenski najbliži i najrječitiji primjer. To je ona protivurječnost koja muči i osakaćuje ne samo jednog Hölderlina nego čak i Goethea, i koja se mučki i buntovnički javlja i nadvikuje sama sebe i kod velikih Rusa XX stoljeća, od Puškina sve do Turgenjeva i Dostojevskog, štoviše sve do mladoga Gorkog.

S toga gledišta je književno djelo Miroslava Krleže, tog inače najmanje harmoničnog pjesnika našega stoljeća, jedinstveno harmonično. Njegovo evropejsko i njegova vjernost problematici jugoslavenske stvarnosti međusobno se potenciraju.

Krležin univerzalni, kozmopolitski, humanistički duh daje najdublji sadržaj, određuje n a č i n njegove povezanosti s nacionalnom južnoslavenskom hrvatskom stvarnosti, a istovremeno baš u toj povezanosti konkretizira se i afirmira sva ona Krležina duhovna širina koja je kod njega karakteristična i koja je prešla sve geografske i usko nacionalne ograde. On je najhrvatskiji hrvatski književnik, a u istoj osobi evropska ličnost suverene misli: ako nešto obožava, onda je to r a z u m.

Strasna povezanost sa sudbinom svoga naroda i ujedno nevezana misao koja ne trpi autoritete i dogme i koja se ispoljuje kao fizički elementarna strast — to su komponente one p o v i š e n e temperature koja je glavna karakteristika svakog Krležina djela.

III

»Kad Platon prezire tragediju kao jalovu igru i cirkusku podvalu, koja samo kao zabava služi na čast varalici-tragedu i prevarenome gledaocu podjednako, on filozofira u ime jedne književne civilizacije koja prezire mitos, jer mitos nema veze s mozgom, nego s najgrubljom čulnošću. A ovo, što mi danas doživljavamo, nije mitos, nego pobjeda nad njim i tu pobjedu nad mračnim i magičnim mitosom treba da nam danas ostvari naša književnost, koja će u tom slučaju biti dostojna, da se doista zove socijalnom.«

(Miroslav Krleža: »Književnost danas«, časopis »Republika« 1945.)

Habsburška austro-ugarska monarhija bila je monstruozna nesavremena državna organizacija koju su stalno razjedale burne nacionalne i klasne suprotnosti, i koja se na svakom dijelu teritorija neprestano i beznadno borila protiv centrifugalnih snaga koje su težile za tim da je razbiju. Ta je lešina, usprkos svim neoborivim znakovima raspadanja, sablasno preživjela samu sebe.

Krleža, u Trojednoj Kraljevini Hrvatskoj-Slavoniji-Dalmaciji, u okviru te Monarhije, postao je tvorac jednog književnog djela koje je ovjekovječilo čitavu panoramu postojanja te Monarhije, ili tačnije, proces njenog raspadanja i propadanja isto onako kao što je Balzac bio tvorac panorame ljudi i događaja Drugog carstva.

Ta tvrdnja, međutim, samo sumira tematiku i opseg Krležina djela. Kao kod svake umjetničke tvorevine, tako i u ovom slučaju, odlučni značaj ima put kojim se rezultat ostvaruje. Hegel je pravilno ustvrdio da je samo cjelina istina, ali »cjelinu« može obuhvatiti samo onaj tko vidi momente, pojedinosti, koji sačinjavaju cjelinu.

Rasprave o književnim djelima počinju obično analizom epohe društva u kojima je to djelo nastalo. Kad se radi o Krležinu djelu, takav je postupak suvišan. Taj posao obavio je on sam oblikujući lica, stvarajući likove simboličnih snaga koji svojim čulnim postojanjem razgolićuju svoje doba. Izgleda kao da je Krleža, suprotno predrasudi racionalističke logike, od početka bio načisto s time da čovjek ne može saopćiti direktnim tvrdnjama svoje neposredne doživljaje, svoje zaista individualne emocije i onaj individualni način kojim reagira na dojmove. Izgleda kao da je Krleža od početka znao da je potreban čitav sistem ritama, imaginarnih lica i slika, umjetnička objektivizacija ličnoga, da bi se subjektivne emocije i spoznaje pretvarale i za druge u čulni doživljaj, u emociju i spoznaju.

Mladi Krleža krenuo je na svoj put u onoj habsburškoj monarhiji koja je, usprkos postojanju građanstva koje se naglo obogaćuje, i usprkos postojanju industrijskog proletarijata koji isto tako naglo raste i razvija se, usprkos jednom čitavom novom svijetu koji se formira, ostala gluhi čuvar ustanova, zakona i ceremonijala jednog nepomičnog, muzealnog, dinastijskog feudalnog sistema. Postoje centrifugalne nacionalne snage, postoje milijunske seljačke mase koje se bune protiv feuduma i banaka, radničke mase svrstavaju se u borbene redove u Beču, Budimpešti, Pragu i postaju sve jača, sve samosvjesnija prijetnja, približavaju se i balkanski ratovi, a sve to, čitavu tu uzrujanu, dinamičnu i uznemiri-

vajuću stvarnost pokriva još uvijek građanski prosperitet sa novim tvornicama i raskošnim bankovnim palačama koje se iz dana u dan množe. Armija je u rukama lojalnih oficira, a državnim aparatom još uvijek upravlja potpuno pouzdana činovnička hijerarhija koja usrdno služi cara i kralja i gradi svoju karijeru. Da, događa se mnogo toga što ne bi trebalo da se događa, ali makar što se dogodilo, na kraju ne može ništa da se dogodi. Franjo Josip I sa svojom francjozefovskom bradom, apostolski car i kralj, koji je već tako star da se čovjeku čini da neće nikad ni umrijeti, pravi je simbol te nepomične idile koja negira mogućnost svake promjene.

»Ovi dvorci, ove plemićke kurije, ove barokne crkve s župnim dvorcima, to su jedine tvrđave progresa u ovoj tamnoj kmetskoj zemlji. Po tim se gospodskim sobama pale kandila gospodskog hrvatstva u tmini! Allerdings, to je hrvatsko gospodstvo gradačko-statthalterske proveniencije, aber trotzdem: to je ipak gospodstvo! Ispod toga gospodstva postoje doduše kmetovi: das gemeine Volk ist ruhing! Im Jahre 48 zwar, onda su zapalili kurije i digli kose i sjekire, ali 48., je davno minula und das gemeine Volk hat das alles rasch vergessen! Das gemeine Volk slika na staklu sedam sto godina zakašnjelu gotiku, pjeva starinske crkvene pjesme iz XIV. stoljeća, moli se dragom Gospodinu bogu, ljubi ruku Goszpodinu, žene prekrasno štrikaju das gemeine Volk ist ganz gut und ruhig.«

(Ljubav Marcela Faber-Fabriczyja za gospođicu Lauru Warronigovu)

Takve su bile misli, rječnik i stil Ambroza Glembaya lojalnog i zadovoljnog hrvatskog podanika Franje Josipa I, cara i kralja apostolskog po Božjoj milosti. To je idila i osnovni štimung u kojemu živi ne samo Ambroz Glembay nego svi oni građani Austro-ugarske koji pod okriljem monarhije, poput Ambroza Glembaya, iz perspektive verande svojih vila stvaraju predodžbe o svijetu i životu. Sjedi gospodin Ambroz Glembay na verandi svoje bukovačke vile

i voli takve kontemplacije, misli su mu ugodne kao plavi dim njegove lule. dok promatra »gole noge granešinskih i remetskih djevojaka« koje se »sagiblju među trsjem obrezujući muškat i izabelu i kraljevinu, stare kvrgaste čokote pod starinskim žicom isprepletenim brajdama«.

Svatko tko bi htio da otkrije u toj idili još nešto što ne bi bilo idilično, neprijatelj je i opasan element. Preduvjet idile je pobjednička odsutnost događaja i ljubomorno njegovani osjećaj trajne sigurnosti i što je najvažnije, izvjesna temperiranost ugođaja.

Sve ono što je iznad tog ugođaja, sve ono što je elementarno, bilo da je to bol ili likovanje, djeluje kao nepristojan, čak i neprijateljski prepad na besproblematičnost idile: to je razlog da Krleža od samog početka sablažnjuje.

Goethe naziva demonom, demonskom snagom ono neodoljivo moranje, onu individualnu a ujedno nadindividualnu silu koja određuje unutarnje zakone, tvar i oblik doživljaja umjetnika stvaraoca. U Krležinoj umjetnosti strast je takva demonska, stalna i nepromjenljiva zakonitost. Krleža nema mogućnosti da bude mlitavo objektivan. On je toliko lično, sa čitavim svojim bićem angažiran i toliko je »pristran» da svaka njegova riječ nužno postaje borbeno-polemički izazov. Kao što je Zola sa svojim »J'accuse« jednom, tako je Krleža stalno sa svakom svojom knjigom ponovo izazivao protiv sebe čitavu državnu, crkvenu i društvenu hijerarhiju, sve sile i autoritete koji se moraju bojati eruptivne, neumoljive snage pjesničke riječi koja ih razgolićuje.

Krleža postaje odgojitelj čitave jedne generacije revolucionara i to od samog početka svoga književnog stvaranja, premda tada mladi Krleža piše dramu o Isusu i pjeva pjesme o Bogu, o ljubavi i radosti i o nedokučivim tajnama prirode, kao što su rađanje, život i umiranje. On se bori s pitanjima koja nisu povezana s običnom svakidašnjicom, a još manje sa praktičnim političkim problemima. To su pitanja nad kojima lebdi Schopenhauerov i Nietzscheov duh, koja su početkom našeg stoljeća bila rafinirana duhovna hrana estetske kulture povučene u temperiranu atmosferu mo-

10*

dernih salona. Krleža je, međutim, utjelovljena negacija te moderne, estetske kulture za koju je umjetnost neka vrsta suptilne naslade. Ali čak i onda kad se samo prividno, samo kontemplativno predaje bogatstvu i pojavama kojima život blista, čini se da hoće da se buni, da napada i da poziva nekoga na odgovornost.

Pjevajte nam pjesmu o ljubavi i boli —
O zašto se ovdje ne ljubi, ne smije,
O zašto se ovdje nariče i moli?

(Pan, Djevojke u koru kao jeka)

Krleža uvijek prelazi granicu svojom vehemencijom, pa ako on to sam i ne primjećuje, primjećuju to oni koji predstavljaju ogradu, jer ih njegova buntovnička elementarnost pogađa i prelazi preko njih.

IV

Krleža je sam mislio da traži svoj put, i to još onda kad se već na njemu nalazio. Ono, što je on trideset godina kasnije formulirao kao program, tj. potrebu da se pobijedi mitos, već je u p r a k s i proveo u svojoj »Legendi« o Isusu (1912 — 1913).

Krležina »Legenda« detronizira mitos, ali ne jednodimenzionalnim sredstvima racionalnog prosvjećivanja, niti poetičkom psihologijom »libre penseura« Renanove vrste, a niti vildeovskom više estetskom nego humanističkom sentimentalnosti. Krležin Isus je persoficirani simbol titanskog čovjeka i čovjekove titanske problematike na isti način kao što su to i »Cristofor Colombo« (1917) i »Michelangelo Buonarotti« (1918).

U ovim svojim prvim dramama mladi Krleža se već rve sa onim svojim centralnim doživljajem koji određuje cijelo njegovo djelo: historijom, sa samim heraklitskim procesom kao osnovnim dramatskim doživljajem individualne svijesti.

On se rve sa sadašnjicom koju doživljuje iz imaginarne perspektive budućnosti, rve se sa sviješću onog historijskog procesa koji odlučuje o rezultatu čovjekovih namjera po svojim nadindividualnim zakonima.

»SJENA: Još vrije život u srcu tvome, a ja se već kupam u vrelim suzama.

(Smijeh)

ISUS: *(s mnogo boli)* I vječno ću živjeti u uspomeni njihovoj!

SJENA *(se smije kao nikad do ove noći):* U uspomeni ovih pijanih ribara, što zadovoljno hrču pod maslinama? Da, gospodine, živjet ćeš, vječno ćeš živjeti u uspomeni njihovoj i njihovih potomaka . . .«

Sjena govori još dalje, ali što znači njen odobravajući »da« to se odmah ilustrira na samoj pozornici. Pjesnička vizija sažima u jedan jedini trenutak sadašnjicu i tisućljeća, koja prema svojim zakonima i n a s v o j n a č i n nastavljaju ono što je poteklo iz Isusove inicijative. To je bio trenutak. Trenutak nije vječnost, trenutak, čim je tu i jer je tu dio je nečega što je jače od njega, što nadjačava sve. Isuse, prepoznaješ li sebe u onome što je nastalo iz tvoje krvi, iz tvoga sjemena, tvojim trijumfom nad sobom? Ovo pitanje nije fiksirano riječima, ali ono što se događa na sceni predstavlja suočavanje čina i rezultata čina, suočavanje u simultanom prikazivanju trenutaka na Maslinovoj gori i u budućnosti. To suočenje odigrava se ovako:

»Vjetar je nanio uz lelek i plač mučenika mračne i gnusne perspektive inkvizitorskog doba. Tmurno nebo, uzane ulice Srednjega vijeka; lomače, dim, kardinali u talarima, mitre, tiare i biskupi. Iz daleka se čuje zvonjava. Prolazi nepregledna povorka redovnika sa spuštenim kukuljicama, s voštanicama u ruci s očajnim »Miserere« na usnama. Miserere! A svijeće se razgaraju sa svojim narančastim plamenovima i čađavim dimom i čine zrak još težim i gušćim. Dok se to zbiva, čuje se kako ribari pod maslinama hrču. Sjena (uz pjesmu redovnika, koji u koru i po-

vorkama prilaze pjevajući Miserere): Sagradili su čudne kuće, u ime tvoje, gospodine! Tamno je u tim kućama, hladno i neugodno kao u pivnici...«

Kao u pivnici... Neočekivana poput svetogrđa profana usporedba nije slučajna. To je jedno od svojstava Krležina stila. Baš na uzvišenom vrhuncu patetike iskrsnu takve usporedbe, kao da Krleža ljubomorno pazi da podsjeti na materiju i na prava ljudske materijalnosti.

Ova Sjena nije naravno nekakva mistična sablast, niti neki mitski »Napasnik«. Ta je Sjena negacija dijalektički sadržana u samoj tvrdnji, ona je onaj »alter ego« bez kojega nema »ja«, ona je identična s »Nepoznatim« koji se pojavljuje u Michelangelu i Cristoforu Colombu.

Ali ne radi se tu samo o suočavanju svijesti sa samim sobom. Već u ovim prvim dramama postaje vidljiv onaj specifični metod kojim Krleža doziva i prikazuje »ljudsko« i ono »previše ljudsko« time što ga stavlja u perspektivu kozmičkih dimenzija. Individualna stvarnost, »principium individuationis«, ono što je samo prolazan tren u vječnom toku promjena i vječna promjena koja je istovremeno i manifestacija i smrt živoga trenutka — ovakvo, u činjenici života i smrti postavljeno pitanje, ovo prometejsko-hamletovsko prapitanje, nekako je prisutno u svim Krležinim djelima. To pitanje se ne gubi ni onda kad simboličnu, filozofsko-lirsku dramu zamjenjuje kod Krleže neposredna problematika društvene stvarnosti. Ovom kozmičkom pozadinom i dahom neštvene stvarnosti. Ovom kozmičkom pozadinom i dahom nemirnog ljudskog duha bitno se razlikuje Krležin opus od svakovrsne plitke »socijalne literature«. Krležina je umjetnost tendenciozna, i to u socijalnom smislu, ali ne u smislu da ljudsko reducira na jednu dimenziju. Krleža prikazuje to ljudsko u njegovom odnosu prema socijalnoj sferi u svoj njegovoj mnogodimenzionalnoj i protivurječnoj složenosti.

Pojavljivanje društvene problematike u centru Krležina stvaranja nije nikako posljedica nekog unutarnjeg preloma u piscu. To dokazuje i sama činjenica da eruptivno nastajanje »Hrvatske Rapsodije« spada u doba filozofskih simboličnih drama Krležine mladosti.

V

Zašto ne pišu više moralnih pjesama za narodnu upotrebu i ne ostavljaju se svojih potočnica? To je socijalno pitanje! Neka mi prikažu seljaka, ali oplemenjena seljaka, štono riječ, pučanina, a ne seljaka. Neka mi prikažu toga seoskog mudrijaša u njegovim priprostim, hajde makar i u likovim opancima — pristajem i na to, — ali punoga puncatog vrlina... Neka mi oni prikažu toga seljaka, kako je možda opterećen porodicom i sjedinama, u zagušljivoj kolibi, možda još i gladan, ali zadovoljan, ne ropće, nego blagoslivlja svoju siromaštinu i ravnodušan je spram zlata bogataševa... Seljak i dostojanstvenik, toliko rastavljeni na društvenim stepenicama, sjedinjuju se najzad u vrlinama, — to je uzvišena misao!

(Dostojevski: »Selo Stepančikovo i njegovi žitelji.«)

U »Hrvatskoj Rapsodiji« progovorio je Krleža prvi put čitavim svojim orkestrom.

Veliki historijski, religiozni i filozofski simboli u njegovim prvim ostvarenjima bili su uglavnom izražajna sredstva za te iste osnovne sadržaje koji su oblikovani u »Hrvatskoj Rapsodiji« i u dugom nizu drama, novela, pjesama, romana, studija i polemika koje poslije »Hrvatske Rapsodije« slijede.

»Hrvatska Rapsodija« je utoliko odlučan obrt u Krležinu stvaralačkom metodu, ukoliko je ona prva neposredna umjetnička manifestacija specifične jugoslavenske i hrvatske socijalne tematike. Dok je on prije nastojao da oblikuje svoju individualnu problematiku univerzalnim simbolima, sada on zahvaća neposredno temu lokalnog značaja i oblikuje je kao takvu. On to ne radi zato što ne bi htio da dade nešto više od umjetničke dokumentacije stvarnosti, nego zato što umjetnička dokumentacija stvarnosti ne znači samo fiksiranje specifičnih pojava, već znači takvo njihovo fiksiranje koje otkriva ujedno i njihovo univerzalno značenje tako da one same postaju simboli.

Krležine studije posvećene problematici estetike daju nam teoretsku interpretaciju i Krležina stvaralaštva. Te studije posredno tumače i Krležine inspiracije i njegove stva-

ralačke borbe. Ne samo za pravilno tumačenje »Hrvatske Rapsodije« nego i za adekvatno shvaćanje samih osnova Krležina djela, za shvaćanje Krležina realizma, dragocjeno je ono što je dvadeset godina nakon »Hrvatske Rapsodije« on sam rekao o ulozi lokalnog u umjetnosti:

»Što znači pojava lokalnog u književnosti? Nema nijedne stvarne književne pojave, koja zapravo ne bi bila lokalna: Čičikov, Nozdrev, Karamazovi isto su tako lokalne pojave kao Sancho Pansa ili bilo koja druga figura u Goldonijevim ili Molièrovim dramama, i Joyce je u svojim dublinskim motivima isto tako lokalan kao što je lokalan Baj Ganja...« (*»Rasulo pameti« Pečat 1939.*)

Na prvi pogled čini se da je Krleža time konstatirao samo jednu činjenicu historije književnosti. Ustvari za Krležu to znači mnogo više od puke konstatacije. Ljudski napori, čiji rezultat se naziva umjetnost, traju od Altamire do danas. Čovjek Altamire i čovjek današnjice jednako teže za tim da fiksiraju svoje borbe, boli, pobude i želje u materiji i u riječima, u bojama, tonovima ili u pokretima plesa. Otkuda, zašto ovaj čudnovati, neprekidni indentitet i kontinuitet? Zašto se pridržavamo toliko toga »lokalnoga«, lokalnoga u najširem i najužem smislu?

Krleža otkriva mehanizam svojih najdubljih inspiracija i ujedno čitav svoj pogled na svijet kad piše ovako:

»...jedina stvarnost podataka koji se kroz stvaralački proces pretvaraju u umjetnine, jedina podloga i pratvar tih sirovina, kojima se umjetnost vjekovima hrani, to je stvarnost našeg vlastitog života, koja traje preko nas i kroz nas, koja ne će da utrne zajedno s nama, koja teži da nas nadživi i provaljuje iz nas u jakim uzbuđenjima, što ih mi konvecionalno nazivamo ljepotom.« (*Predgovor Hegedušićevim »Podravskim motivima«.*)

Za Krležu su intenzivnost i ljepota nerazdvojive. U istom Predgovoru nalazi se tumačenje pojave ljepote koje sadrži ne samo definiciju Krležina književnog metoda nego i onoga što bi se moglo nazvati e t i č k i m osnovom njegove estetike:

»Tajna i smisao ljepote je u tome, što ona može naša današnja i ovdašnja uzbuđenja prenijeti kroz vjekove, da potraju u „sutrašnjim" i „tamošnjim" stanjima jednako intenzivno kao što su trajala danas.«

Ljepota o kojoj Krleža govori, po toj krležinskoj definiciji, nerazdvojiva je od istinitoga. Nerazdvojiva je od onog istinitog koje se može dosegnuti samo neumornim i vjernim ispitivanjem podataka stvarnosti, vanjskih i unutarnjih životnih podataka epohe. Iz te koncepcije ljepote proizlazi borba pjesnika za umjetničko fiksiranje »današnjega« i »ondašnjega«, ili, možda pravilnije i preciznije: ova je koncepcija ljepote posljedica onog unutarnjeg moranja i revolucionarnog htijenja koje teži za obuhvatanjem, prikazivanjem i nepodmitljivim prosuđivanjem današnje i ondašnje objektivne stvarnosti u svim njenim pojedinostima i u svoj njenoj cjelovitosti. Krležino je umjetničko djelo plod neprekidne borbe koju vodi svijest sa objektivnom, vidljivom i nevidljivom stvarnošću. Vidjeti objektivnu stvarnost i napraviti je jednako vidljivom i za druge, objektivnu stvarnost pretvoriti u stvarnost svijesti, u svjesnu ljudsku stvarnost, probiti se bolom svoje svijesti kroz objektivnu stvarnost koja čovjeka drži zarobljenim, da bi joj mogao suprotstaviti čovjeka koji je svjestan svoga ljudskog — u tome je onaj aktivni realizam koji određuje revolucionarnu humanističku dinamiku »Hrvatske Rapsodije« i čitava Krležina književnog djela.

Iz ove humanističke dinamike, iz ovog imperativnog zahtjeva za istinitim rađa se ona nemilosrdna volja za rušenjem svake iluzije, ona Krležina patetika koja reagira na svako uljepšavanje kao na rugobu uperenu protiv ljepote, na svaku frazu kao na obeščašćenje poetske istine, kao na zapreku koja se isprriječila između svijesti žudne spoznaje i stvarnosti.

»... ali ako netko govori ili slika oštrim nožem, ako hoće da se skalpira, da svuče sa sebe krvavu kožu kao prljavu tuniku, ako hoće da izreže svoju utrobu, da zagnjuri prstima u sebe, u svoja crijeva, u svoje tajne, u svoje meso, ako hoće da otkrije sebe on je tu mračan i dalek, i s njim gospoda cilindraši i pri-

vatni docenti ne znaju što bi počeli, on nije sveta slika na proštenjima...« (»*Na rubu pameti*«.)

To je ona koncepcija ljepote koja određuje Krležin stil, i zbog te koncepcije su ga okrivili, kao što su okrivljavali u sva vremena svakog bez izuzetka, tko je htio da vidi, tko je znao da vidi i da revolucionarno rekne što vidi, okrivili su ga da pretjeriva, da je mračan, da ocrnjuje i kleveće stvarnost i da nema srca. Ali i on je, kao uostalom svaki onaj koji je ikada imao smjelosti da vidi i da revolucionarno rekne što vidi, i on je opsjednut nezadovoljstvom, mučnom i plodnom dvojbom, da li je doista u dovoljnoj mjeri prikazao temu mraka, bezumnost bezuma, nečovječnost nečovječnoga i revoltirajuću stvarnost bijede i boli.

Vidjeti — i izraziti stvarnost! Vidjeti — dakle probiti ljudske konvencije i prije svega probiti konvenciju koja je postala najopasnija, probiti moć lažnih riječi, dok oko ne dopre do krvavog tkiva stvarnosti. »Hrvatska Rapsodija« predstavlja takvo dosljedno, totalno probijanje.

»Treća godina međunarodne vojne, svibanj 1917, oko podne. Dan je lirski. Sunce se igra s oblacima.«

Ovako, gotovo službenim jezikom književnosti određuje se vrijeme radnje »Rapsodije«. A scena: »Osobni voz br. 5309. Vagon treće klase...«

Time je postavljen i zadatak. Jednostavan i najteži zadatak: fiksirati ljude, njihovu sudbinu, prošlost, raspoloženje, lica, misli, stil, ali ne ljude uopće, nego one koji su u mjesecu svibnju 1917. putnici jednog putničkog vlaka što se kreće po hrvatskoj zemlji. Vlak prolazi, kao što će nepovratno proći i taj svibanjski dan — a proći će bez traga, ako se ne nađe netko da onome što je prolazno osigura umjetničkim oblikovanjem trajnu sadašnjost. Već u prvim riječima pojam »vagon«, koji je u svojoj općenitosti bezbojan, razotkriva se pred našim očima kao stvar čulno prisutna, dobija svoju definiciju kao da je još nikad nismo vidjeli: »ova drvena, žuta kutija prenatrpana ženama. I starcima. I djecom. I koječim.«

Ovim, na kraju gotovo nemarno dodatim »i koječim«, označen je čitav jedan narod, čitava jedna epoha koja će nam biti prikazana. I uvijek ćemo pred nečim, što je obično, stajati zapanjeni kao pred vizijom koju još nikad nismo imali. Isto onako kao Krleža u svom romanu »Povratak Latinovicza«, objavljenom 1932.:

»Sjedi tako Filip u kavani i gleda ljude kako prolaze ulicom i misli o tom, kako je to micanje ulicama zapravo čudno i zagonetno. Prolaze ljudi i nose u svojim mračnim crijevima skuhane kokošje glave, žalosne ptičje oči, kravlje butove, konjska stegna, a sinoć još te su životinje veselo mahale repom i kokoši kvocale u predvečerje svoje smrti po kokošinjcima, a sada se sve svršilo u ljudskim crijevima i to se micanje i žderanje u jednu riječ zove: život po zapadnim evropskim gradovima u sutonu jedne stare civilizacije.«

Scena »Hrvatske Rapsodije« je obični putnički vlak, obična kola trećeg razreda sa publikom, koja je obična publika putnika 1917. Razlika između toga putničkog vlaka i svih ostalih vlakova, koji su se te godine kretali hrvatskim krajevima, samo je u tome što ga Krleža gleda i što reagira na ono što vidi. Zbog toga taj sićušni detalj čitave hrvatske stvarnosti — vagon treće klase jednog jedinog putničkog vlaka — postaje vizija koja — pars pro toto — odaje tajne cjeline, obuhvaća cjelinu i vjerno je izražava, postaje vizija koja je realnija od neposredne čulne stvarnosti. Ta vizija vjerno izražava cjelinu, a cjelina je ne samo Hrvatska nego čitavo jedno stanje u svijetu koje se ispoljuje i u toj Hrvatskoj, kao što se stanje te određene geografske oblasti ispoljuje i u onom vagonu treće klase.

»Sparina je nesnosna. U tom dimu, čađi i užasu plivaju sva ta stvorenja poput fantoma, pa se na hipove čini, da je sve to samo san. Bolesna vizija. A na čas biva opet užasno jasno, da sve to nije priviđenje. Sve to nije ni vizija, ni sjena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji.«

Ovako opominje već na početku sam pjesnik. Ali uzalud. Od prvog takta »Rapsodije« pa sve do finala granica između stvarnosti i nekog strašnog priviđenja neprestano se

gubi i pojavljuje, pojavljuje i gubi. Sama stvarnost je priviđenje koje guši čovjeka, a najsmjelije priviđenje okrutne fantazije stvarnost je od krvi i mesa.

»Znadem. Umrijet ću. Pa ništa. I drugi umiru. Bog dao — pa Bog i ubija. Ali žao mi je da nemam koga, da mi svijeću pripali, kad ću da se upokojim. Nego ću bez svijeće —«

Taj glas, obični ljubazni glas prostodušne seljanke poznat nam je iz života i literature. Čitalac s osmjehom prepoznaje poznati lik seljanke. Ali do osmjeha ne dolazi, jer tome dirljivo prostodušnom pripadniku naroda »strašna ona bestija Sušica zadre... svoje goruće nokte u grkljan. Žena se davi u kašlju... A kao neki đavolski refren, odjekuje kašalj po cijelom vagonu. Mnogo žena i prozirne djece i naguživanih staraca kašlje. Cijeli vagon hriplje, svija se u bolovima, baca krv. Umire.«

Realnost se transportira u sferu vizije svojom imanentnom snagom, svojom objektivacijom. Isto onako kao kad Brueghel ili Bosch fiksiraju u prostoru jednu običnu svagdašnju uličnu scenu.

»A rojevi muha požudno se bacaju u te crvene mlake, pa se kupaju u krvavoj tekućini. I toliko ljudi baca krv, da ona teče po podu vagona u mlazu. Do žene smjestio se starac. Sijedi patrijarhalni div. Gorostas. Ljudeskara. Medvjeđim je šapama stisnuo veliku, golu, blistavu sjekiru. Sjekira se izgubila u onim ručetinama, okorjelim od krvi, blata i znoja. Žvače crni duhan, sluša bolesnu ženu, gdje jadikuje. Sagne se k njoj kao da je želi utješiti: — Pa šta ti je žao? Nesrećo! Kad i sama znadeš, da ne ćeš nego dvije, tri sedmice. Što se vozikaš onda amoka, tamoka?«

Tako »tješi« sijedi patrijarha. Žena se brani. Nije ona bila uvijek sama. Jedan joj je sin pao negdje na Drini. Drugi je na Taliju pošao — a jedan na Rusiju. Ne javljaju se. Prenatrpani vagon napunja se još više — onima kojih više nema. Frontaši na dopustu zbijaju šale kojima se svi grohotom smiju, a nad tim šalama bi čovjek morao da plače, kad bi još bio čovjek. Stari Bosanac, koji se zgurio na podu sjedeći na podvijenim nogama, sagiba se za svakom mrvicom koja pada iz ruke mornara što siječe hljebac i hladnokrvno

jede šunku. Ravnodušna okrutnost tog mornara revoltirala je jednog civila i on su se posvadili i potukli. Mornar se vraća na front, žvače tu svoju sirotinju i zna da će i sam sutra krepavati. On mrzi svakog civila. Ali onaj civil koji se potukao s njim neće već sutra biti više civil. Četa ga već čeka. Gladni Bosanac se vraća iz Makedonije, gdje je bio poslan na rad, i izražava mišljenje da će mu biti bolje na frontu, jer se tamo barem ne gladuje. To njegovo mišljenje popratio je gromki smijeh prisutnih frontaša na dopustu.

»Kolera to ti je užasna bolest. Požđere ti crijevo, pa krepaš u dva dana. A ja, ja sam dobio koleru. Vele, da su to male živinice kao parcovi, što ti žderu crijevo. A mene su žderale te živine. Baš sam osjetio gdje se ganjaju po mojim crijevima. Ko mali parcovi. Ali što za to! (Svi se smiju.) No vjeruj mi, na svojoj svadbi nisam plesao tako od veselja, ko onda, kad sam dobio koleru. Od veselja, Mujo! Išao sam s fronte u bolnicu. Bilo je sigurno, da idem u bolnicu.«

I narod u vagonu, kojemu se sreća pojavljuje u vidu kolere, smije se. Ono što izaziva njegov smijeh, novi je krešendo tamo gdje bi čovjek mislio da nema više mogućnosti gradacije. Narod u vagonu, onaj narod o kojem uvodni članci pričaju da je zdravi čuvar zdravih drevnih tradicija, da je pobožan, nepatvoren seljački narod — narod koji je čak i Dostojevski, koji se ruga »idealizaciji«, naslikao raskošno urešena svim kršćanskim vrlinama — narod u vagonu raspoložio se, a baš time i tada užas nadmašuje sam sebe. Opće veselje zahvatilo je sve. Razlog je gušavo dijete, idiot.

»Noge su mu se svile pod težinom tijela kao lojane rastopljene svijeće. Glava mu otekla kao lubenica pa poiskakale na njoj oči. Dere se — tuli, zavija — grize čikove sa poda...

»E Hrista mi, strino, bolje bi bilo, da se Gospod smiluje tomu vašem sinu« — prozbori jedna starica, a na to majka odgovara:

»Da samo znate — čime ga sve nisam ubijala. Ali žilavo vam je to živinče — žilavije nego ikoje od nas. Gol prospava cijelu mrazovitu noć vani na dvoru, pa ništa. I psetu je zima vani na lancu i cvokoće zubima — i zavija, a on ništa —«

Tako teče prijazan razgovor u koji se na kraju umiješa i jedan od frontaša:

»Trebalo bi ga u vreću pa ko mačku u vodu. — Nego dajte, da ga malo izravnamo — pa da može i on na frontu.

Grohot. Snop onih žuljavih grubih ruku uhvati dijete, pa mu ravnaju hrptenjaču; mali zavija, a ljudi se smiju, natežu, hihoću. I izbacuju krv — i guše se u maglama žutog dima i sparine.«

»Hrvatska Rapsodija« predstavlja samo jednu etapu u cjelini Krležinog djela, ali takvu etapu koja već sadržava neke bitne karakteristike čitavog njegova pjesničkog opusa. »Rapsodiju« se ne može inače uklopiti u nijedan od postojećih literarnih oblika, jer u njoj drama naglo prelazi u liriku, a lirika u epsku širinu pripovijedanja. Motivi u »Rapsodiji« variraju u neprestanoj gradaciji. Vizije se tu odvijaju u okviru vizija, a i sam pejzaž, kroz koji se kreće vlak, dobiva aktivnu ulogu u radnji.

»Vidi se kroz pendžer na oranicama mnogo nizova crnih žena, gdje oru. Pluže. Siju. Same crne žene — pluže. A po brdima i šumama zgurile se sive aveti Gladi. Pa pružaju pandže i proždiru sela. A sela viču. Idu sprovodi. Zvone zvona — a voz vijuga, penje se na brdima...«

U međuvremenu stari putnici dalje vode svoje razgovore, a novi ulaze. Žene koje prodaju »cukrice, vina, ljubavi, sira i svega«, toči se vino i rakija, nastaje cerekanje, vrisak, pijančevanje, bijesno grljenje, psovke. Žene koje se vraćaju s hodočašća i ulaze sa teškim glomaznim drvenim križem u vagon, invalidi, pa žandari i pijani Sremac, ciganska muzika, harmonika. U vagonu »u kutu kraj otvorena pendžera i dva otrcana, bijedna anemična studenta« ne prestaju u svojoj debati. »Govore o hrvatskoj ideji. O jugoslavenskom problemu.« U vezi sa studentima izgovorena je i jedna teška riječ:

»A eto: to je domovina. Taj vagon, to je domovina.«

I u nabujalom mnoštvu svih tih bezbrojnih glasova, razgovora, prizora, šala, psovki, cerekanja, suza i događaja nema ni jedne geste, ni jedne riječi u kojoj bi bar na trenutak zablještala ljepota ljudskog, ljudska radost, ljudska svjetlost duha dostojnog čovjeka.

I u tome je zapravo tragični patos Krležina realizma, koji je nerazdvojiv od revolucionarnog humanizma: treba ugasiti sva pozorišna kandila iluzije i laži, da zaboli mrak, da prodre do kosti, do srži bol zbog mraka i zbog čovjeka koji je kao čovjek potpuno nestao.

VI

»Iz Goyinih bakroreza osjeća se kategorički imperativ: sve to treba naslikati da još generacije i generacije mogu da vide, kako je izgledao španjolski dvor u Madridu, kada je na njemu slikao gospodin Goya kao dvorski slikar.«

(Miroslav Krleža: »Francisco Jose Goya y Lucientes«)

Krležino književno djelo koje obuhvata oko trideset svezaka ima već iz današnje perspektive izgled jedinstvene arhitektonske cjeline. Težnju za cjelovitošću nametnuli su mu imanentni zakoni njegova umjetničkog stvaralaštva i njegova koncepcija o odnosu umjetnosti prema životu. Teme Krležu opsjednu, ne puštaju ga, pa i ako ga puste na čas, prisiljavaju ga da se uvijek ponovo vraća na njih sve dotle dok mu ne uspije da ih snagom umjetničke riječi ne osvijetli sa svih strana i u svoj njihovoj dubini. Zato se u svim njegovim djelima naknadno opazi da su dio ciklusa koji već postoji ili je bio u nastajanju. Pojedina djela kao da se sama po sebi svrstavaju u cikluse.

»Pan«, »Tri simfonije« i pjesme iz istog razdoblja sačinjavaju određenu epohu u njegovu razvitku, ali su međusobno jedna jedinstvena cjelina. Svako je djelo samostalna i oblikovana cjelina, ali zajedno predstavljaju više nego što bi jedno djelo bez ostalih značilo.

Na isti način svrstavaju se u ciklus drama o Isusu, Cristofor Colombo i Michelangelo. Krleža sam priznaje: »To što nisam znao da fiksiram u legendi (Isus), ja sam htio da riješim u Michelangelu i Colombu. Pet giganta htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Colomba, Kanta i Goyu.« »Hrvatska Rapsodija« je prvi čla-

nak novog ciklusa u kojemu i s kojim drama »Galicija« (1920), i najmoćniji umjetnički dokument prvog svjetskog rata, dokumenat mržnje rata, novele pod naslovom »Hrvatski Bog Mars« (1922) i na kraju drama »Vučjak« (1923), sačinjavaju čvrsto povezanu cjelinu. Treći ciklus sačinjavaju drame ispletene oko sudbine Glembayevih — »U agoniji«, »Gospoda Glembayevi« i »Leda« i niz novela o likovima iz tih drama (1928—30). Međutim, taj ciklus je već od početka svjesno, planski izrađena cjelina. Fiksirati i evocirati kroz individualne sudbine viziju čitavih epoha, oblikovati samo vrijeme kao dramski faktor koji se ispoljuje u individualnim sudbinama — taj je zadatak postavio sebi i riješio ga pjesnik Glembayevih.

Krleža piše uvijek historijsku dramu i historijski roman, čak i njegove novele su historijske novele, ukoliko on doživljuje, i s historijskom svijesti, i samu sadašnjicu kao moment historijskog procesa, što, naravno, nije istovetno s »objektivnim« kontemplativnim stavom.

I na kraju, »Povratak Filipa Latinovicza«, (1937), »Na rubu pameti« (1938) i veliki satirički roman dehumaniziranog svijeta fašizma »Banket u Blitvi« (1938) opet su dijelovi jednog još nezavršenog ciklusa, čiji se obrisi mogu već naslutiti.

Kao što bismo drugačije čitali i shvatili Werthera da nije iza njega došao Faust, tako se i Krležini ciklusi međusobno obogaćuju novim značenjem. Među pojedinim ciklusima postoji niz bogatih prelaza, tako da nabrojena djela ne obuhvataju ni izdaleka čitav njegov opus. Novele i mnogobrojni eseji, jedinstveno remek-djelo »Balade Petrice Kerempuha« i polemički spisi sačinjavaju organski dio arhitektonski cjelovitog stvaranja koje predstavlja monumentalni hrvatski književni izraz socijalnih i intelektualnih sadržaja duše revolucionarnog humanizma XX stoljeća.

M A R I N F R A N I Č E V I Ć

DIJALEKTALNA POEZIJA DANAS

Iako su posljednjih godina pojmovi donekle raščišćeni, ipak, zbog zbrke koja je vladala ranije, moramo prije svega utvrditi da je poezija u dijalektu, o kojoj se ovdje raspravlja, jedno, a regionalna poezija drugo. Poezija u dijalektu može, ali ne mora imati regionalni karakter, isto kao što stihovi koji su zaista regionalni ne moraju biti pisani u dijalektu. Uostalom i sam pojam »regionalna« može imati različita značenja, pa ako ga uzimamo u smislu vezanosti uz jedan kraj, moramo reći da je više ili manje sva literatura od Homera do Folknera i Camusa i od Držića do Krleže, Kaleba i Marinkovića na taj način regionalna. Tako su npr., regionalni i srpski i slovenski pisci, od Matavulja i Sremca preko Stankovića do Ćopića i Ćosića, i od Kersnika preko Prežihova do Bevka i Kranjca, iako ni kod jednih ni kod drugih nema književnosti na dijalektu. A zar to nisu i Vučove »Mrtve javke« i Davičova »Pesma«, zar to nisu Šegedinova »Djeca božja« i Novakov »Izgubljeni zavičaj«? Teoretski bi književnost koja nije vezana uz neku regiju bila toliko apstraktna, da bi izgubila onu neophodnu konkretnost koju mora imati svaka pa i najapstraktnija umjetnost, a time bi u stvari prestala da bude književnost. Na taj je način, naravno, regionalna i poezija u dijalektu. Drugo je opet pitanje značenja. Svaka regija nije, naime, ni približno jednako interesantna, pa zbog toga neki pisci izgledaju više odnosno manje regionalni od drugih. No i to je relativno, jer pravi pisac može dati značenje svakom »regionu«, kao što loš pisac može obeznačiti i najinteresant-

niju građu. Međutim, u novije se vrijeme termin »regionalnog« uzima češće u jednom drugom višemanje pejorativnom značenju lokalnog, provincijskog, što uglavnom znači nekvalitetnog, kvaziliterarnog (iako se taj smisao neopravdano vezuje isključivo za provinciju). U tome značenju ni čakavska ni kajkavska poezija, barem u najboljim ostvarenjima, nije regionalna. Po čemu bi Krležine »Balade Petrice Kerempuha«, ta najhrvatskija, a po tome i najjugoslavenskija knjiga stihova napisana u Hrvatskoj, imala regionalan karakter? Ili možda pjesme Nazorove ili Goranove? Ili Tinov »Oproštaj«? Istina, dijalektalna je poezija obično i po sadržaju i po izrazu jače vezana uz stanovitu regiju, ali ta vezanost i ta autentičnost nije jedini njen kvalitet. A za postojanje zaista regionalnih, više anegdotskih nego poetskih, stihova na dijalektu nije kriva poezija. Jer radi se o nečemu što je oko književnosti, ili daleko od nje, a ne u njoj. Uostalom, rijeke takvih stihova teku od pamtivijeka svim regionima i svim književnostima, svim jezicima i svim dijalektima. Ali to ne određuje ni jednu književnost, pa ni ovu našu na dijalektu.

Drugo je pitanje, zašto se dijalektalna poezija javlja baš u Hrvatskoj, i to u određenom vremenu. Iako nije specifično hrvatska pojava — od F. Mistrala i T. Aubanela (Aubaneu) do bogate talijanske i njemačke poezije na dijalektima, ona je u raznim književnostima veoma česta — ipak je na ovom tlu historijski uvjetovana. Čakavska i kajkavska književnost, koja od prvih naših začinjavaca preko Marka Marula Pečenića, Petra Hektorovića, Ivanuša Pergošića ili Jurja Habdelića, pa do Tituša Brezovačkog, Pavela Štoosa i Ignaca Kristijanovića, traje nekoliko stotina godina, u stvari nije dijalektalna. Pisci, u raskomadanoj i sa svih strana prignječenoj Hrvatskoj, pišu na narodnom jeziku onako kako umiju, bilo da se drže više govornog jezika kao Marulić i Hektorović ili pokušavaju doći do nekih stilizacija poput H. Lucića koji ipak nije mogao pisati jezikom Dubrovčana kao što nisu mogli ni Frankopan ni Brezovački. Svi oni čine isto što čini i »tvrdi« štokavac Matija Divković u Bosni koji također piše našim jezikom onako kako ga je naučio, dakle štokavski. Dok nema zajedničkog književnog jezika nema, dakle, ni književnosti na

dijalektu. Čakavština je, kao i kajkavština, svakako tendirala prema oformljavanju u književni jezik, što je ona u ono vrijeme uglavnom i bila. Tako su mislile ondašnje generacije, jednako domaći ljudi kao i stranci, pa je za Mlečanina Giustinianija čakavština slatka i ljupka (»dolce e soave«) kao i toskanski govor u Italiji, za Šibenčanina F. Vrančića »dalmatinski govor« najljepši je od svih slavenskih, a za arciđakona i alkemistu M. Albertija »ča« »piu soave e elegante«. U tim teškim uvjetima, kad je Hrvatska bila rastrgana među nekoliko osvajača i kao »štit« odnosno »antimurale« dobijala udarac za udarcem, razne su inkvizicije i propagande, jednako kao i stalna pustošenja, gušile tu čakavsku književnost, tako da se nikada nije mogla ni približno razviti do svojih optimalnih mogućnosti. Tako je mnogim izvanrednim talentima ondašnja rasparčana i potlačena domovina postala preuska, pa su pošli u svijet da bi postali slavni slikari, kipari i graditelji kao J. Čulinović (G. Schiavone), A. Medulić (A. Schiavone), J. Klović (Clovio), J. Duknović (G. Dalmata), braća Frane i Lucian iz Vrane (da Laurana), humanisti, filozofi i poete laureati poput Ivana Česmičkog (Panoniusa), Ilije Crijevića (Cerve), R. Boškovića i J. Dragišića (koji je više poznat kao G. Benignus), Ivana Polikarpa Severitana i Jakova Bunića, reformatori i buntovnici kao što je bio Matija Vlačić (Flacius Illyricus) ili Rabljanin Marko Antonije de Dominis (čije je mrtvo tijelo bilo spaljeno, a pepeo bačen u Tibar), ili četvrti što će kao Nikola Zrinjski ući u tuđe književnosti ili peti što će kao državnici međusobno pregovarati u ime dviju velikih carevina poput velikog vezira Mehmeda Sokolovića i poznatog diplomate i prelata, primasa i kraljevskog namjesnika ugarskog, Šibenčanina A. Vrančića. Ipak, hrvatska pisana riječ nije nikada bila potpuno zaglušena. Na raznim mjestima i u drugim narječjima izbijat će uvijek novi vrući, pa će se tako usprkos službenoj i privatnoj latinštini kaptola i kurija, sabora i redova i na kajkavskom području javiti po svim znacima bogata narodna poezija. Ta će poezija većim dijelom nestati u mraku stoljeća, a ostat će iz toga vremena svega nekoliko pjesama sačuvanih u jedinom rukopisu iz XVI stoljeća (1593). Mjesto nje javit će se pisana kajkavska riječ.

U tom kraju prignječenom turskim kopitima, silom i bahatošću mađarskih, austrijskih i domaćih velmoža te rimskom propagandom, kajkavska umjetnička književnost (ako je tako možemo nazvati) počela je s najobičnijim molitvenikom jedne velikaške žene i prevodom Verböczyjeva pravničkog spisa od varaždinskog suca Ivana Pergošića. Ta će književnost u »ostatku orsaga« i dalje biti oružje iste propagande koja je uporno nastojala da izbriše sve što nije agitacija za »prekogrobni život« i uredno plaćanje štibre, kuluka i desetine, ona će služiti raznim Gašparotima, Krištolovcima, Mulihima i relativno duhovitim Gregurima Kapucinima u istu svrhu, i tek će se kadikad probiti po koja satira grabacijaška i po koja rečenica Krčelićeva i Lovrenčevićeva, kerempuhovska. Ali kajkavština će ostati kao fakat, kao novi dokumenat o vitalnosti. Razni Divkovići (kako smo već spomenuli), Matijevići i Posilovići rade istu stvar u Bosni, samo ovdje na štokavskom narječju, ne praveći razlike između bosančice i latinice, gledajući na čitavu stvar sasvim funkcionalno kao i zadarski kanonik Š. Budinić koji je 1583. godine svoju »Sumu nauka hristijanskoga« štampao istodobno ćirilicom i latinicom (u koju je uveo dijakritične znakove).

Pitanje jezika nametalo se, dakle, stalno kao praktički problem, ali u tim prilikama on nije bio rješiv i vjekovna su kolebanja potpuno razumljiva. Čak ni to, što je najjači književni centar Dubrovnik već u početku prihvatio štokavštinu, nije moglo biti odlučujuće. Konačno i sama dubrovačka poezija XVI stoljeća bila je znatno čakavski obojena. Ta će mješavina narječja u svim mogućim varijacijama u našoj književnosti trajati puna tri stoljeća. Tako na jednom istom terenu i u isto vrijeme Habdelić štampa svoje »Zercalo Mariansko«, »kak onde govore, gde sem pisal«, dok Magdalenić piše »Zvončec«, »niti zavsima pravo horvatski niti zavsima slovinski« (tj. štokavski). A. Pergošić u prvom dijelu spomenutog prijevoda pravi dvije varijante od kojih je prva bliža dubrovačko-dalmatinskom narječju. U tom njegovom kolebanju, kako je i normalno, pobjeđuje kajkavština, pa u drugom i trećem dijelu kolebanja više nema. Nije se manje kolebao ni Vitezović koji se u raznim fazama kušao približiti

svim trima narječjima da bi se konačno ipak odlučio za štokavštinu, iako je rođen u čakavskom Senju, a živio najdulje na kajkavskom području. U takvoj je situaciji razumljiv i pokušaj J. Križanića koji piše iskonstruiranim po njegovu mišljenju općeslavenskim jezikom. Ta čudna jezična mješavina plod je spekulacije jednog zanešenjaka koji je simptomatičan za hrvatskog čovjeka onoga vremena (dakako ne samo zbog jezika).

Dok se još sva ta narječja međusobno dodiruju i miješaju u tolikoj mjeri da, npr., čakavština koja je već i sama načeta dubrovačkom štokavštinom dopire čak do Pergošića; a srednjodalmatinske utjecaje nalazimo u stihovima čakavca P. Zrinskoga, u nabožnoj prozi F. Glavinića iz Kanfanara, u crkvenim historijama franjevca R. Levakovića iz Jastrebarskog ili čak u kajkavskim spisima I. Belostenca, i obratno, dok stanoviti (makar i mali) broj kajkavskih izraza stiže do Marulićeve »Judite« (a da i ne govorimo o Lucićevu pokušaju stilizacije, stvaranja književnog izraza na osnovu čakavskog i dubrovačkog narječja) — problem zajedničkog književnog jezika postavljao se sve direktnije i urgentnije, i praktične potrebe prisiljavale su ljude da o tom pitanju sve češće misle. Problem »obćeg i razumnog književnog jezika« kojim bi se mogao služiti čitav narod nametnuo se u oštrijoj formi još za vrijeme reformacije. Međutim, reformacija je bila vrlo brzo ugušena, prije nego je uspjela uhvatiti korijena. Ona, uostalom, nije ni mogla riješiti to teško i komplicirano pitanje. Nije ga mogla riješiti ni nastupajuća kontrareformacija makar da mu je pristupila smionije i direktnije. Od spomenice isusovca Marina Temperice, predane još u XVI stoljeću generalu reda, javljaju se sve novi i novi pokušaji. Neki, istina, još uvijek traže rješenje u konstrukciji nekog sintetičnog obično arhaiziranog, a svakako knjiškog jezika kao spomenuti Š. Budinić ili I. Belostenec, ali drugi već naslućuju pravi put. Tako čakavac talijanskog porijekla J. Mikalja u predgovoru svog »Blaga jezika slovinskoga« (štampanom 1649—1651 o trošku »Propagande«) hvali »bosanski« jezik uspoređujući ga s toskanskim. Na toj liniji i drugi isusovac i čakavac B. Kašić piše svoje »Institutiones linguae illyricae«, spomenuvši u svo-

joj latinskoj autobiografiji da je i sam papa Klement VIII bio zainteresiran za proučavanje »ilirskog« jezika, on se iz čisto praktično-propagandnih razloga nekoliko godina kasnije u svom »Ritualu rimskom« zalaže za bosansko narječje »koga može svak lašnje razumiti«. Na to narječje on i prevodi svoj »Novi zavjet«. I dogodilo se da je ovaj jezuita, službenik inkvizicije i devastator naše renesansne kulture, bio jedan od prvih koji je naš jezični problem postavljao određeno i pravilno. Iako stav Kašića, Mikalje i drugih protureformatora prema našem jeziku i — bez obzira na tendencije — nije bio odlučujući, ipak se otada ovo pitanje nije skidalo s dnevnog reda sve do njegova konačnog rješenja. Međutim ta misao potpuno i definitivno pobjeđuje tek pod neposrednim utjecajem Vukove reforme. Čakavski i kajkavski period hrvatske književnosti dao je djela od kojih su neka značajna i kao ostvarenja, a ne samo kao kulturnohistorijski spomenici, i možemo zaista požaliti što teške političke i društvene prilike nisu dozvolile da se ova književnost potpuno iživi i dade još zrelija djela, ali ne možemo žaliti što je taj period bio definitivno završen i razvoj našega književnog jezika pošao drugim putem koji je jedini bio prav i usmjeren prema budućnosti. To prihvaćanje vukovskih koncepcija o jeziku, koje su od Kašića i Mikalje neprestano tinjale i stalno bljeskale novim plamečcima, nije bilo ni deklarativno ni simbolično nego stvarno. I mada prema prihvaćanju tog jezika nije bilo čak ni toliko otpora koliko ga je bilo prema zajedničkom pravopisu (sjetimo se stava »Zore dalmatinske« čiji su urednici bili u pitanju jezika pripravni da odmah idu putem koji su »Andrija Kačić i Vuk Stefanović Karadžić zabiližili«, ali u pet godina izlaženja ne prihvaćaju Gajev pravopis i o njemu oštro polemiziraju s »Danicom«), ipak je praktički trebalo prevladati sve jezične regionalizme koji su postojali. Taj se proces, dakle, morao odvijati sporije nego u Srbiji, iako ga nije niko pokušavao zaustaviti kao što su pokušavali tamo. Razlika je bila u tome što su Srbi s Vukom prešli na sasvim novi, narodni jezik kojemu je Vuk u svojim spisima, prevodima i narodnim tekstovima dao tako sjajne uzorke, a Hrvati su uglavnom od svojih narječja prešli na štokavštinu koja je

također imala stanovitu ne baš malu tradiciju i ta je komponenta, uz opću političku i društvenu situaciju u kojoj se nalazila preporodna Hrvatska, svakako utjecala na formiranje odnosa prema tradiciji uopće, pa i prema staroj čakavskoj i kajkavskoj poeziji posebno. Međutim, premda u vrijeme pojave moderne dijalektalne poezije možemo još uvijek govoriti o nekim višemanje platonskim i sentimentalno-historijskim relacijama prema tim već prastarim kanconijerima i spjevovima, ipak one nisu bile niti su mogle biti ni jedina ni najvažnija komponenta njezina postojanja.

Iako se »pomaknu srce hrvatskom narodu« na sjever, Hrvatska je i dalje ostala podijeljena politički i kulturno i ekonomski na razne administrativne, »historijske« ili strateško-izborne jedinice, ona još uvijek nije imala dovoljno izrazitog kulturnog centra, pa tako ni prostorni kontinuitet nije mogao biti uspostavljen preko noći. I to stanje trajalo je još skoro čitavo stoljeće. A pisci su sobom donosili različita jezična iskustva iz svojih pokrajina, sa svojih jezičnih područja i naš se književni izraz razvijao i dalje u različitim jezičnim medijima. Nova zajednička jezična iskustva nisu nikada bila potpuno asimilirana, i pisci su se još uvijek kretali u različitim izražajnim krugovima, noseći već oblikovane doživljaje iz djetinjstva i prve mladosti kao jezična i emotivna opterećenja, koja nisu mogla biti izrečena bez ostatka u književnom jeziku. Ne treba zaboraviti da je Zagreb grad s kajkavskom podlogom i da su Rijeka, koja se uostalom tek s Oslobođenjem vratila u sklop Hrvatske, kao i Split, čakavski gradovi. A Osijek je na periferiji i nema tradicije. Tako u Hrvatskoj nije bilo većeg štokavskog kulturnog centra koji bi olakšao prelaz iz pojedinih jezičnih regija prema novom zajedničkom urbaniziranom književnom izrazu. I to je nova ne manje važna komponenta.

O problemu dijalektalne i posebno čakavske poezije raspravljalo se između dva rata veoma mnogo. Ali mjesto da se objasni njezina pojava, odredi mjesto u našoj književnosti, najčešće se izmišljalo i tako se konstruirala čitava jedna regionalistička »ideologija« s tezama o »zasebnoj čakavskoj svijesti«, o »čakavskom pogledu na svijet i život«. Prema tim

shvatanjima postojala bi nekakva »zasebna čakavska duša« koja traži da bude umjetnički odražena adekvatnim jezikom. Na pitanje da li se »čakavski kolektiv« može potpuno izraziti na drugom, naučenom narječju koje je postalo književnim jezikom, odgovaralo se uglavnom negativno. Taj je odgovor, međutim, nosio u sebi dvije sasvim krive pretpostavke. Prvo, čakavska je regija tu odvojena od naše zemlje i proglašena nekakvom skladnom cjelinom u kojoj nema nikakvih klasnih razlika, a drugo, indirektno je zanijekana jedinstvenost našega jezika, jer se na taj način može govoriti o »naučenom«, jedino u odnosu na različite jezike, a neka vrst »učenja«, budući da se književni jezici gotovo bez izuzetka razlikuju od govornih i da je potpuna istovetnost moguća samo u momentu kad narječje postaje književnim jezikom, neophodna je za sve. Naravno, time ne negiramo postojanje tih, nazovimo ih, čakavskih ljudi, koji u određenim uslovima stvaraju neke crte svoje posebne fizionomije. Istina je da su se u glavama pravih, autentičnih čakavaca, vezanih za zemlju, priljubljenih uz palube i vesla, rađale i neke posebne misli koje su nikle iz specifičnosti njihova života. U njima su cvjetale i neke posebne žudnje, sazrijevale neke posebne ljepote i sve je to uglavnom ostajalo neizraženo. Njihovi su čvorasti prsti na poseban način stezali maškline i dizali ih visoko iznad glava kao barjake. Njihove teške rabotničke noge su na svoj način gazile po saližima hvarskih pijaca kojima su odzvanjale riječi posve određenih Ivanića. Život se po tim prostorima zgušnjavao nekako drukčije, ali to zgušnjavanje ni po čemu nije bilo izuzetno, vezano isključivo za čakavsku regiju. Bila je to zapravo stvarnost svih naših regija koja je starinski jezik Krležinih »Balada« jednako približila čakavskom pučaninu, kao što je Nazorovu »Galijotovu pesan« ili Balotinu »Kozu« učinila čitkom kajkavcu ili štokavcu. Sve je naše regije u to vrijeme nosila jedna ista žudnja za slobodom i socijalnom pravdom, za pobjedom nad surovim silama zaostalosti i mraka. Radilo se konačno o narječjima jednoga istog jezika. No, nismo li time ujedno postavili pitanje smisla egzistencije dijalektalne poezije? Maurice Gramont je u svom poznatom djelu »Le vers français« napisao »Toute poésie à

l'origine, s'est servi de la langue vivante et s'est fondée sur elle. En Grèce pour ne citer qu'un exemple, tous le genres poétiques emploient le dialecte parlé dans la region où ils naissent. Ils ont atteint leur plus haut développement chacun dans son dialecte: c'était la période de production originale. Postérieurement apparut la poésie d'imitation, on imita les modes poétiques, on imita leurs langues qui devinrent purement artificielles et intelligibles seulement pour un cercle restreint. C'est la période de décadance«. Dijalektalna poezija isto tako nastaje i u govornom jeziku, ona i u našem konkretnom slučaju znači napuštanje već izlizanih poetiziranih leksičkih i stilskih shema, bježanje od raznih vrsta oponašanja pjesničkog ukusa i izvještačenog jezika. Naravno, bježanje na određeni način koji je historijski bio moguć. Napuštanje više »poetiziranog« nego stiliziranog izraza kakav je prevladavao u našoj poeziji na književnom jeziku između dva rata, koje će, usprkos jakim utjecajima A. B. Šimića i T. Ujevića, izvršiti potpuno tek poslijeratna generacija, zbilo se, dakle, najprije u dijalektalnoj poeziji koja je u tom pogledu prije avangardistička nego regionalna. Analize bi ovu pojavu mogle samo potvrditi. Pojava i utjecaji Jesenjina, Garcie Lorke i poezije takozvanih »primitivnih« naroda u ovim razdobljima izazvani su istim podsticajima, samo što pri tome pjesnici u odnose s izvorima stupaju indirektno, preko spomenute poezije. Čudnovato je jedino da to kritičari nisu ranije opazili. Jer, dijalektalna se poezija kod nas javlja u vremenu kad nam je po prvi put postalo jasno da »ta vrsta beletristike, kakva se njeguje kod nas, nema mnogo smisla« (Krleža) i kad je u ovom vremenu koje nije bilo nimalo idilično poplava relativno vrlo vješto pisanih stihova proticala mimo glavne ljudske tokove i, zvučeći u tim krvavim decenijima čudno i nesmišljeno, ostajala u zrakopraznom prostoru, ne govoreći svojim blijedim lirizmima nikome ništa. Dijalektalna je poezija, inspirirana Matoševim »Hrastovačkim nokturnom« i Nazorovom »Galijotovom pesni«, od početka, uz »nastojanja« i ostvarenja takozvane lijeve literature, pokušaj približavanja zemlji ili bolje reći čovjeku na njoj. Ne izmišljenom, pseudomodernom, blijedoromantičnom fantomu nego čovjeku koji još

uvijek uzaludno gazi u smrt, ali se već budi i osvještava i naslućuje nešto što prije toga nije naslućivao nikada. Htjelo se, svjesno ili instinktivno, pustiti njega da govori o sebi, reći u njegovo ime ono što sam nije umio. I sva dijalektalna poezija od nedostiživih Krležinih »Balada Petrice Kerempuha« do ljubićevsko-gervaisovskih minijatura i Balotinih izvanredno emotivnih muzikalnih slobodnih stihova iz »Dragog kamena«, stilizirano ili nestilizirano, na ovaj ili onaj način, zapravo je samo to. I zato se u sretnim slučajevima zaista može govoriti o »apsolutnoj autentičnosti odražavanja stvari, od kojih na svakoj riječi ostaje njihov originalni otisak, kao da su palcima prenesene na papir« (R. Marinković). Ta se autentičnost, istina, može postići i na književnom jeziku, ali u ovo su vrijeme, a to nije moglo biti slučajno, u našim najboljim proznim tekstovima od Krleže do Marinkovića dijalozi bili napisani u dijalektu. I oni su u krajnjoj konsekvenci ipak neprevodivi. U svakoj stilizaciji izgubili bi nešto od svoje oporosti i autentičnosti. Uostalom, svaka prava poezija zapravo je neprevodiva. Jer, prevod smisla, značenja ne znači ništa ili znači sasvim malo. Pjesma, istina, može da bude prepjevana. A to znači da je nešto adekvatno iznova kazano i prevodilac se u najuspjelijim stihovima, naravno, ako je i sam pjesnik, približava svom izvorniku koji ponekad može biti i natpjevan, a ipak iznevjeren. Međutim, kod takozvanog prevođenja dijalektalne poezije radilo bi se o nečem sasvim drugom: o prevodivosti odnosno neprevodivosti u okviru jednog istog jezika. Ovdje prevodivost ne priznaje niko. I zaista stvar je kvalitativno drukčija. I dok bi se neka slabija pjesma pisana na dijalektu eventualno i mogla »pretočiti« u književni jezik a da ne izgubi ništa od svoje slaboće, ili čak da nešto u novom obliku i dobije, dotle je dobra pjesma neprevodiva. I baš ta neprevodivost između ostaloga dokaz je njezine vrijednosti, opravdanosti njezine egzistencije isto tako kao što bi njezina prevodivost bila neoborivi argumenat o njezinoj suvišnosti. Jer sve što je moguće treba da bude kazano književnim jezikom. To je osnovno. Neprevodivost, dakle, ne može biti dokaz manje vrijednosti dijalektalne poezije. Ovdje se radi o nečem sasvim drugom. U toj je neprevodivosti smisao njene egzistencije. Uostalom, pokušajmo Krležu ili Ujevića prevoditi na takozvani vukovski jezik ili prepjevati A. B. Šimića u matoševske kvartine (i obratno), pa ćemo shvatiti u čemu je problem. A u suštini se radi o istome. I zato je dijalektalna poezija relativno prevodiva na druge jezike, naravno, pod uvjetom da se, kao i za svaku drugu poeziju, nađe adekvatan izraz, a nije prevodiva na druge dijalekte[1] jer se konačno radi o istom jeziku.

---

[1] U odgovorima V. Pavletiću (V. Pavletić: »Kako su stvarali književnici«) ilustrirao sam to analizom jedne kvartine iz svoje čakavske knjige »Bliščavci«. Već za naslov pjesme »Greštvini smiha« teško je naći štokavski ekvivalent. Po smislu bi to bila gorčina, »trpkoća smijeha«, samo što je riječ »greštvini« metaforična i označuje nešto konkretno (»greštvin« je sitno grožđe koje u sjeni ne može da dozrije, pa je trpko i kiselo), a trpkoća je apstraktna. Osim toga u »prevodu« se gubi i novoća fraze i onaj specifični miris koji u čakavskoj varijanti postoji i ono ponavljanje svijetlih vokala koji vezuju te dvije riječi u ovom neobičnom srazu. Analizirana kvartina glasi:

Shrepeni se smih u žuntoh,
na čelu ostine pot,
dupli uzal šćute ustegne
i konope iznad bot.

Doslovan prevod glasio bi:

Zamrzne se smijeh u venama,
na čelu se ohladi znoj,
dvostruki uzao stegne kosti
i nategne konope iznad valova.

Bez obzira na muzikalnost stiha, rimu itd., nameću se i mnoga druga pitanja. »Shrepeni se« ima drukčiju boju nego »zamrzne se«, to je sasvim drugi poetski valer. Ako kažemo »ukoči se«, »ukruti se«, onda smo postigli jedno, a izgubili drugo: hladnoću, a u riječi »shrepeni se« ima jedno i drugo. Ne bi valjalo ni »sledi se«, iako je možda u štokavštini najbolje. Čakavski bi se reklo »sledeni se«, ali je to slabije, ne samo zato što je običnije nego i zato što nema one tvrdoće koja u riječi »shrepeni se« nastaje srazom vokala i konsonanata. U istom stihu imamo i frazu »po žuntoh«, i to nije moguće adekvatno »prevesti«, jer »žunta« ovdje znači ne samo krvni sud nego i mišić i sve ono od čega zavisi snaga i što umara i boli (drugo je značenje »dodatak«). Morali bismo dakle reći »u mesu«, a to je dakako neuporedivo bljeđe i po zvuku i po konkretizaciji.

U drugom stihu imamo riječ »ostine«. I čakavski bi se po značenju moglo reći »ohladi se« kao i u književnom jeziku, ali je to i opet slabije, neodređenije. U frazi »ostine pot« kao da se osjeća to čelo hladno kao stijena na kojem se smrzavaju kapljice znoja. Napose je pitanje muzikalnosti i posebno boje vokala.

Osim toga u svakom pravom umjetničkom djelu utisnut je pečat stvaraoca koji nastoji da dođe što jače do izražaja u svom djelu. »Oteti se šabloni, to u umjetnosti znači biti ili ne biti« (Krleža). A otimamo se šabloni unoseći konkretno, specifično, svoje, koje je i po izrazu specifično i naše, postajući kroz tu konkretnost, kad se radi o poeziji, općeljudskim. »Poetska riječ, slika, ritam, poetski susret riječi i fraza, poetska mogućnost uopće — kao što je poznato — nosi u sebi i oko sebe emotivno-mitološku aureolu stvaranu najvećim dijelom u prvim dječjim sudarima sa svijetom oko sebe, a preko toga svijeta i sa samim sobom« (P. Šegedin). Dakle, na prvom govornom jeziku počinju i prva lirska doživljavanja koja se na tom jeziku i najneposrednije, pa i najadekvatnije mogu izreći. Naučene riječi su uvijek nekako apstraktnije od onih »doživljenih« iz djetinjstva, a to nije samo problem dijalekta, to je problem poezije. To, međutim, ne znači da kajkavci i čakavci, što uostalom i praksa pokazuje, ne mogu dati autentičnu poeziju na književnom jeziku. Sve zavisi od toga koji i kakav svijet oni u sebi nose, kakva je priroda njihova talenta. Dok se u poeziji na jeziku koji se razlikuje od govornoga mogu uspješnije dati novostvoreni svjetovi, dotle je govorni jezik podesniji za izražavanje već postojećih kozmosa, jer je tu stvaranje ni iz čega ipak vrlo problematična stvar. Bilo kako bilo, ili dijalektalna poezija svojim kvalitetom, poetskom zrelоćom opravdava svoje vlastito postojanje, ili se pak radi o nečemu što je izvan literature i za što ne može biti kriva — poezija pa ni ona u dijalektu. To što se u dijalektu nešto češće javlja neoblikovana anegdota i motivi koji nam se zbog nedorečenosti čine regionalnima, također je prirodna stvar. Ka-

---

Zamijeniti »dupli uzal« i »dvostruki uzao« još se nekako i može, iako je »dupli uzal« čvršće. Ali što ćemo sa »šćutima«? »Šćuti« su zapravo sve duge kosti ruku i nogu, cjevanice. Ali cjevanica je samo gnjat, goljenica, cijepac, a to bi ovdje bilo preusko, slika ne bi bila potpuna, a »kosti« bi bilo suviše neodređeno, opće, gotovo apstraktno prema »šćuti«. Riječ »ustegne« opet moramo »prevoditi« sa dvije riječi, jer u književnom jeziku nema ono značenje koje ima u čakavštini. Itd. Itd. Ovo u jednoj jedinoj kvartini, prvoj u spomenutoj knjizi. Koliko bi tek problema otvorila čitava pjesma. Ukratko: i onaj komu se sve ovo čini pretjeranim i subjektivnim priznat će, nadam se, da te poteškoće nisu male i što je još važnije da nisu slučajne i da baš ta neprevodivost objašnjava samo postojanje pjesme.

rakteristično je, npr., da kod dijalektalnih pjesnika ima vrlo malo nestiliziranog folklora, proporcionalno mnogo manje nego što ga je bilo na književnom jeziku, pogotovu ako se uračuna i folklor drugih naroda koji je u našu poeziju ušao indirektno. Dijalekat naravno može i prevariti, ali samo one koji nemaju dovoljno razvijen sluh ni za kakvu poeziju, pa ni za dijalektalnu. Veća mogućnost simulacije samo je prividna. Uostalom, kad bismo izračunali omjer između poezije i nepoezije u dijalektu i u književnom jeziku, sigurno je da bi račun išao u korist dijalekta. To je opet dokaz da se dijalekat kod nas nije zloupotrebljavao, ili se barem nije zloupotrebljavao u tolikoj mjeri da bi to moralo izazivati otpore. Otpori koji postoje, imaju obično korijen u nepoznavanju ili krivom shvaćanju. Uostalom, gotovo sva poezija u početku više ili manje nailazi na otpore što je isto tako razumljivo. Jezične poteškoće koje dijalektalna poezija čini čitaocima iz drugih jezičnih krugova nisu nesavladive, a osim toga taj se nedostatak obično nadoknađuje većim brojem čitalaca iz iste jezične regije. To je, međutim, već druga problematika, a ovdje je riječ o podsticajima, a ne o rezonancama. Kad je dijalektalna poezija zaista poezija, a ne plod mode, nemoć, pokušaj bijega u egzotično, onda ona nije ni regresivna ni konzervativna pojava, niti ide na štetu jedinstvenog jezičnog osjećaja, ona sama i brani i objašnjava sebe, jer egzistira kao poezija, bez obzira da li su uzroci njezina postajanja više subjektivne ili objektivne prirode. U tome je i raison d'être dijalektalne poezije, a prirodno je da je njezina pojava u sklopu naših, specifično hrvatskih prilika bila prirodnija i moglo bi se reći neophodnija. »Možda ćemo tek sada«, pisao je tih godina V. Nazor, »kroz kajkavštinu i kroz čakavštinu doći do onih dubokih iskonskih glasova iz jezgre stvari i iz dna duše ljudske bez kojih nema ni naše prave lirike.« Tako je osjećao ondašnji Nazor, a to su, čini se, tražili i ostali dijalektalni pjesnici novoga vremena. Njihova je poezija potpuno opravdala svoje postojanje.

Novo pitanje otvara problem dijalektalne poezije danas? I da li će njeno postojanje biti opravdano sutra? Teoretski je odgovor isti. Ono što je u odnosu na dijalekat vrijedilo ju-

čer, vrijedit će i sutra i sve dotle dok nam se u dijalektu bude moglo poetski otkriti i ono što u književnom jeziku nije bilo otkriveno, bez obzira da li je u toj fazi razvoja našega jezika moglo biti otkriveno ili ne. Ključ je, dakle, u mogućnosti otkrivanja. Onda kad svaka riječ iz naših govora bude prihvatljiva u književnom jeziku, što će se vjerojatno zbiti prije ili kasnije, poezija na govornim jezicima postat će ipak nepotrebna. Ali poezija će se, dokle god je bude, osvježavati govornim leksikom i frazom, jer je to jedan od načina njenog kontakta sa životom i jedini lijek od »literarnog« i »poetičkog« koje uvijek uništava svaku pravu poeziju. Relacije će, dakle, biti druge, a subjektivni faktor sveden na više ili manje apstraktno, baš zato što je tako vezan uz govornu riječ. Zbog toga se stilizacija (mislim isključivo na jezičnu stilizaciju) ovdje negira sama od sebe, i to već danas. Nama neki novi književni jezik nije potreban. Dijalektalna poezija ima smisla ne samo po neposrednom dodiru s najspontanijim doživljajem djetinjstva nego i po onom živom, i u svakom autentičnom slučaju, životvornom dodiru sa govornom frazom, sa životvornom riječi. Naravno, da se u neuspjelim stihovima umrtvljuju i najživlje riječi, ali za to kao što smo već konstatirali nije kriv dijalekt. Praksa pokazuje dvije stvari. Prvo, da je dijalektalna poezija, napisana u prvoj polovini stoljeća, još živa i moglo bi se reći življa nego onda kad je nastala, i drugo, da je ona još i danas moguća. Istina, ta poezija u konkurenciju još uvijek ne ulazi ravnopravno, ali ipak je od vremena do vremena »uzeta na znanje«. Za nju je i potreban iz više razloga znatno stroži kriterij, ali bi isto tako bilo pravedno da joj se, kad i taj pooštreni kriterij zadovolji, prizna bez ikakvih ograda pravo građanstva u našoj književnoj republici. A »njegovati« je posebno ne treba. Ona mora svladati otpore da bi opravdala svoju egzistenciju vlastitom sugestibilnošću i poetskim dometom. Jer, perspektiva je ipak u sveopćem širenju leksika književnog jezika i sužavanju dijalekata. Reklo se, čakavština odumire, i to je tačno (tek što je proces mnogo sporiji nego što bi se moglo iz takvih intonacija zaključiti), ali je isto tako trebalo reći čakavština (i kajkavština) prodire u književni jezik. Jezična bi ekspertiza

pisaca sa čakavskog područja tu tezu svakako potvrdila, a vjerojatno bi se konstatiralo da nije drukčije ni sa kajkavštinom. To je prirodni tok stvari. S druge strane ustanovilo bi se ne samo da se štokavsko jezično područje i dalje širi nego da su utjecaji književnog jezika i na najekskluzivnijim čakavskim (a valjda i kajkavskim) područjima sve veći. Ne bih htio govoriti o tome što je i onako svakome poznato. Ali bih htio napomenuti da se ne radi samo o školi, kasarni i bolnici, koja stvara da tako kažem dvodijalektalne ljude. Od prvih primjeraka »Borbe«, koja je prodrla u ta naša otočka sela pred tri, četiri decenija i ostavila neizbrisive tragove, od prvih sukoba naprednijeg dijela ondašnje zemljoradničke stranke s omraženim kraljevskim žandarmskim patrolama, od prvih organiziranih istupa prvih simpatizera Oktobarske revolucije — sav politički život odvijao se, ako se tako može reći, na štokavštini. I taj je naš težak i ribar do svojih prvih sudbonosnih otkrića, kojima ga je vodilo vjekovno iskustvo često zgusnuto u oporim čakavskim rečenicama, došao ipak na štokavštini. Uz štokavštinu je, dakle, bio vezan i njegov san o sutrašnjici, o boljem životu. U prvoj fazi bio je to samo jezik političkih članaka, letaka i brošura, da bi kasnije oživio i postao sredstvo izricanja vlastitih misli. Njegova štokavština još nije bila jezično čista, ali je postepeno dobivala pravo javnosti i na najčišćem čakavskom tlu. Istina, njom se nije nikada govorilo o svakodnevnom životu, ali se govorilo o borbi i slobodi i to je bilo normalno i razumljivo. Tako se dogodilo da su se u ustima tisuća čakavaca pomalo štokavizirali čak i versi o Ivanićevu ustanku. Četrdeset i prva je proces ubrzala. On je štokavski progovorio da tako kažem po prvi put iz svoje nutrine. I tako je išlo do kraja. Paralelno je živjela jedna i druga riječ. Ali govoriti čakavski o Narodnooslobodilačkoj borbi bilo bi teško, trebalo bi sada obratno »prevoditi« na čakavštinu ono što je rođeno kao štokavsko. Nije, dakle, nerazumljivo da su čakavske pjesme o borbi blijede i papirnate, mnogo slabije od ostalih čakavskih pjesama. Ali to još uvijek ne znači da je dijalektalna poezija postala nemoguća, iako se sve više svodi na neke ekskluzivne doživljaje i sjećanja iz prošlosti. Njezin se krug sužava. I vjerojatno će se sužavati i dalje. No, iako

»Ahil nije mogućan uz postojanje baruta i olova«, ni »Ilijada uz štamparsku presu ili čak uz štamparsku mašinu«, ipak nam grčka umjetnost i ep još uvijek pružaju umjetničko uživanje. Ne upoređujući naravno dijalektalnu poeziju s grčkim epom, konstatiramo samo to da ona danas živi jednako intenzivno kao i onda kad je nastala i da u izvjesnim slučajevima postaje sve življa. No to smo već rekli. Zaključak koji se nameće jasan je. Govoriti u dijalektu opravdano je samo onda kad se zaista radi o sadržajima koji se iz objektivnih i subjektivnih razloga ne mogu izraziti u književnom jeziku. Ali ako se zaista radi o nadarenom izricanju takvih sadržaja, onda granice između dijalekata ne postoje. Iako razloga za obraćanje dijalektu ima sve manje, ipak će svako takvo obraćanje, naravno, ako ga bude opravdavao poetski domet, biti ujedno i osvježenje naše poezije, jer je takozvana prosječnost, ovdje zaista najmanje moguća.

UZ STIHOVE HANIBALA LUCIĆA

Historija Hanibala Lucića, hvarskog plemića iz prastarog roda Jivića, priznatog lirika i pjesnika »Robinje« svodi se obično na nekoliko osnovnih, u svakoj prilici ponavljanih podataka i već poznatih konstatacija. Polazeći od njegova negativnog odnosa prema Ivanićevoj buni i od bijega u Split i Trogir literarni historici gotovo redovito citiraju stihove o »mnoštvu koje dil razuma ne ima« i o obnavljanju »zgiblih viništa«, a ponekad bilježe i to da je zbog svoga nepomirljivog držanja prema pučanima postao sudac i »defenzor« komune (kao da to on ne bi bio postao i bez ovoga). Zatim se obično govori o petrarkističkim, bembističkim i ariostovskim utjecajima, spomenuvši ili ne spomenuvši neke »daleke« odjeke naše narodne poezije, o njegovim poslanicama i uopće o relacijama prema mnogobrojnim savremenicima i posebno prema Dubrovčanima i Dubrovniku, čija mu je plemićka republika bila uzor i nedostiživi ideal, i konačno o »prvoj našoj svjetovnoj drami« i uspjeloj, antologijskoj pjesmi: »Jur nijedna na svit vila«. I to je uglavnom sve. Da, i još eventualno o kasnijem kritičkom gledanju na mladenačka skladanja. Jer on se navodno »uozbiljio« i »po svoj prilici po kriteriju duha crkvene renesanse uništio one pjesme koje su bile u duhu Petrarkinih epigona«, »obratio se«, dakle, kao i mnogi prije i poslije njega od Marulića do Đurđevića.

Međutim, iako je dobar dio tih konstatacija potpuno ili djelomično tačan, ipak ne možemo a da se ne dotaknemo nekih njihovih slabosti, to više što nam one i bez toga pre-

malo govore o pjesniku čiji tekstovi još nisu mrtvi i koji zaslužuje naše sjećanje i danas četiri stoljeća poslije smrti.

Prije svega treba konstatirati da pojava. H. Lucića u tom vremenu i na tom prostoru ni po čemu nije slučajna ni izuzetna. Hvar je mletačka prolazna luka i to mu u jednom periodu razvoja daje posebnu živost, ali on nije samo to, njegova ekonomska baza izražena u hektolitrima vina i ulja i barilima (vlastite proizvodnje) srdjela, bila je mnogo šira i zato je mnogo dulje odolijevao kasnijem venecijanskom pritisku negoli ostali gradovi. Na tom istom tlu na kojem je nikla poznata buna pučana (koja se de facto već u prvom početku pretvorila u seljačku) razvio se u XVI stoljeću intenzivan kulturni život kao i razmjerno bogata književnost. Hvar je već u XV stoljeću imao gimnaziju, a bolnicu, biblioteku i teatar u XVI, itd., itd. I kad je 1526. pater Vinko Pribojević izabranom skupu Hvarana govorio o porijeklu Slavena, imao je čast i sreću da ga je mogla slušati čitava grupa istaknutih pisaca od Hanibala Lucića i Petra Hektorovića do Jerolima Bartučevića i Mikše Pelegrinovića. Ostali, od Jerolimova sina Hortenzija Bartučevića, pisca »Vlahinje« Ivana Parožića, i pučanina, orguljaša i komediografa Martina Benetevića do Gazarovića, bili su tek rođeni, ili su se tek imali roditi. Stoljeće koje dijeli Lucića od Gazarovića, stoljeće je opadanja, pa nam je Lucić mnogo bliži od Gazarovića kao što su nam Hektorović i Pelegrinović bliži od Parožića i Bartučevića mlađeg. Kulturni medij koji je prihvaćao slike mnogih majstora od Palme mlađeg i Bassana do Alabardija i Rossellija i koji je omogućavao gradnju palata, tvrdalja i lođa rasplinjavao se u XVII stoljeću kao i u ostalim kulturnim centrima pod pritiskom venecijanskih i turskih galija i literatura se polako vraćala onamo odakle je i pošla, pučkoj popijevci i Gazarovićevim crkvenim prikazanjima.

Međutim, pojava Hanibala Lucića, talentiranog začinjavca, vještog versifikatora i smionog dramatičara sasvim je logična i normalna, kao što je više ili manje logičan i normalan i njegov bijeg sa Hvara i njegova pohvala gradu Dubrovniku »gdi no i sud daju plemeniti i čast i na sag sidaju i svu

imaju vlast«. Premda to nije, uz već spomenute stihove o obnovi »stana« i »zgiblih viništa«, jedino mjesto gdje se ovaj relativno bogati plemić, koji je pripadao jednoj od četiri porodice iz kojih se nekad smio birati hvarski župan, mogao zamjeriti pučanima, ipak ne znamo po čemu bi on u tom pogledu bio gori ili bolji od ostalih svojih savremenika. Talijanski soneti koje je uputio messeru Matheu Malipietru, kontu i providuru Hvara, i cenzoru Marc'Antoniju da Mulli spadaju u okvir konvencionalnosti onoga vremena i njihovo značenje valja svesti na pravu mjeru. Osim toga mora se uzeti u obzir da to nije ni prvi ni jedini razlog zbog kojega Lucić slavi Dubrovnik. Prvu pohvalu Dubrovniku izrekao je Lucić kao »časti našega jezika«, da bi nastavio ovakvim stihovima:

Pravda je temelj tvoj, razum je tva pića,
tve stanje u pokoj počiva njih cića.
Slobodan i vičan njima si, dobro znaj,
i od svih različan koji su tebe kraj.

I nešto kasnije još određenije:

Tim jarma nikada na njemu još ne bi,
tim vazda gospodar bio je sam sebi,
sam sebi jest stavil zakone, po kojih
lipo t' je upravil sam sebe i svojih.

(U pohvalu gradu Dubrovniku)

Čini mi se da ovim stihovima i ne treba komentara. Pravda, razum, mir, sloboda, zakonitost to su elementi na kojima Lucić temelji svoju pohvalu, a ne samo na »sudu plemenitih«. Uostalom znamo i to da je Lucić bio veoma zabrinut zbog »nesloge kršćana« u borbi protiv Turaka kao i ostali njegovi savremenici, i da je na kraju ono što želi Dubrovniku bio mir, slava i »srića u pisnih«.

Književni historici Luciću često suprotstavljaju Hektorovića zbog njegova »realizma«, prijateljstva prema pučanima i uopće »demokratskog shvaćanja«. Međutim, iako Hek-

torović u »Ribanju i ribarskom prigovaranju« svoj trodnevni izlet do Brača i Šolte s ribarima Paskojem i Nikolom opisuje faktografski tačno, od realizma u tom spjevu nema ni traga. Likovi ribara su sasvim idealizirani i iskrivljeni, ne samo po tome što izriču niz knjiških mudrosti i što se, govoreći o »pilozopiji« pozivaju na »Fitagoru«, nego još više po tome što u stoljeću Ivanićeva ustanka nalaze sav smisao života u pokornosti i vjernom služenju gospodaru.

Ja sam vazda spravan njega veseliti,
i njemu pripravan vas život služiti.
(Ribanje i ribarsko prigovaranje)

Ja ga ništar bolje ne vim naučiti,
ner take nevolje tarpeć podnositi.
(Isto)

To govori Nikola. A Paskoj:

Bolje t' je pravednu o malu živiti,
a dušu narednu i pamet imiti,
neg veliko blago s grisi ki te kolju
i sve ča ti drago, imiti na volju.
(Isto)

Ili:

Gospodarom biti ni dobro nikomu,
tko pria služiti ne bude drugomu.
(Isto)

I nije to samo »običan izraz kršćanskog shvaćanja«, kako kaže Kombol, nego je Hektorović svoje ribare stvarao po svom shvaćanju, pa sa svom svojom »demokratičnošću« nije mogao izaći iz svoje kože. Baš takvi bili su Hektoroviću Paskoj i Nikola »dobri muž i pravi«. Uostalom ne treba zaboraviti da je i Hektorović potekao od roda Jivića, pa bi drukčije njegovo shvaćanje bilo zaista čudnovato. On je i tako sa svojom simpatijom prema pučanima u to vrijeme izuzetna pojava. Samo takvih ili sličnih simpatija možemo

katkada naći i kod Lucića, iako je po svom shvaćanju ostao plemić do kraja. Ali ni jedno ni drugo ne treba preuveličavati. Konačno drukčije, kao što rekosmo, nije ni moglo biti.

Nije ništa čvršća ni teza o Lucićevu »obraćanju«. S tim je »obraćenjem« otprilike isto kao i s »obraćanjem« Marulića i mnogih drugih »obraćenika« ovoga i slijedećeg stoljeća. Istina, u pismu Jeronimu Martinčiću nalazi se i više puta citirana rečenica: »Meu kojimi došadši mi na ruku nikolika moja davnjena od pisni našega jezika skladanja i kako no jure ne moja razgledavši jih i pogrdivši, odvrgoh malo ne sva.« Ali ako se pročita čitavo pismo, ni iz čega se ne vidi da je to zato što je te pjesme držao »porodom od tmine« kako je to kasnije za svoja mladenačka ostvarenja u frazi rekao Gundulić. Čak se može tvrditi da se ovdje ne radi isključivo ni o poznatom dvojstvu čovjeka renesanse i katoličke reakcije, pa ni usprkos dvadeset i drugoj završnoj pjesmi iz »Pisni ljuvenih« gdje se konvencionalno govori o »bludnoj pisni« i o »taščini«. U istom pismu Martinčiću povodom »knjižice Pariž Eleni« koju je »iz latinske odiće svukši u našu hrvacku... priobukal«, Lucić govori da je odlučio »ne držati je veće sakrvenu ni nju ni ostale od takova razloga moje, k a k o v e t a k o v e (potcrtao M. F.) pisni o d d a v n a (potcrtao H. L.) složene«. Na mnogim mjestima u njegovu relativno malom opusu nalazimo razne ograde baš u smislu kvaliteta. Ne mislim ovdje na konvencionalni motiv iz osme pjesme, gdje se pjesnik, u vrlo tečnim stihovima, ne bez lične intonacije, žali što ne može dostojno opjevati ljepotu svoje vile. Ima i drugih nekonvencionalnih stihova.

Ter se ja ne nadam imenu u viku
s ovoga, čto skladam, ni slavu steć niku.

To je iz poslanice Martinčiću. A u poslanici Franji Božićeviću nalazimo ove stihove:

Razmi ovoj samo virovat ni mi moć,
mukal glas onamo da je mogal doć.
Brašno sam primalo, da mnoštvo nasiću,
i tamno zrcalo, da daleč posviću.

Ili još spontanije: »I ja ne imah per, da letim jak sokol«. Ali ni to još nije sve iz čega možemo zaključiti da je pjesme uništio Lucić kritičar a ne pokajnik. U pjesmi »U pohvalu grada Dubrovnika« nalazimo i ove stihove:

da 'vo je mlohav duh od grla mojega,
li ne moj za to sluh odklonit od njega,
grlo ako liha, i glas ne prostira,
volja je zaliha ka ga nadomira.

Ili iz već spomenute poslanice Martinčiću:

Trudan je konj ovi, na kom sam dobahtal,
jer zgubiv podkovi nohte je očahtal.
Za to ga odsedoh ovde, i rasedlav
u štalu uvedoh. Moj Jere, budi zdrav.

Ili iz poslanice Matuliću:

Visoko do zvizda, jak labut prid smrti
htih peti, da izda moj me glas pridrti.

Itd. Ponešto od toga može biti i obična konvencija, ali u tako malom Lucićevu kanconijeru ima i previše ovakvih i sličnih mjesta, a da bismo mogli pretpostaviti da je sve izmišljeno. U svakom slučaju stihovi o sokolu bez pera ili o glasu »pridrtom« zvuče jednako uvjerljivo kao i ono mjesto iz pisma gdje govori o »kakvim takvim« pjesmama od davna. Tim više nas ovi citati upućuju na Lucićev kritički odnos prema vlastitim stihovima što nigdje, osim u već spomenutoj posljednjoj pjesmi »Pisni ljuvenih«, ne nalazimo nekih aluzija na odbacivanje ranijih pjesama kao »tašćine« i »laži«. Činjenice iz Lucićeva života koje su poznate također upućuju na tu pretpostavku, pogotovu kad znamo da su teze o tobožnjim obraćenjima bile izmišljene i kod mnogih drugih pjesnika, počevši od Marulića pa sve do Ignjata Đurđevića.

Lucića kao pjesnika obično svrstavaju u petrarkističko-bembovsku grupu naglašujući njegovu spretnost u versifikaciji i neke njegove lične intonacije. Ali time nije ni iscrpena ni određena njegova literarna fizionomija. Istina poneko se i sjeti da je lik Derenčina i uopće motiv »Robinje« dan po motivu narodne pjesme (kojom je inspiriran i Držićev »Čudan san«), te da je »Robinja« u jednoj varijanti egzistirala kao pučka igra »sve do naših dana« (Kombol), da postoje na taj motiv i četiri narodne romanse itd. Međutim, narodni, ako hoćete, pučki elementi u Lucićevoj poeziji, koji u to doba omogućuju najveći pjesnički domet, u našoj književnoj historiji, pa i u ocjenama pjesnika Hanibala Lucića, očito su zanemareni. Historici od Kasandrića i Ježića do Kombola napominjali su, istina, mnoge stvari, iznosili činjenice, ali to područje nije ni do danas proučeno kako valja. Činjenica da i drugi hvarski plemić i pjesnik Petar Hektorović uz počasnice i lirske napjeve zapisuje bugarštice o Kraljeviću Marku i bratu mu Andrijašu, te o Radosavu Siverincu i Vlatku Udinskome, i da u Lucićevu pjesmu ulazi unuk historijskoga bana Derenčina i unuka Blaža Majera Podmanickog, o kojima je već tada pjevao narodni pjevač, te da je do ovih naših obala stigla slava vojvode Janka i Zmaj Ognjenog Vuka zaslužuje svakako mnogo veću pažnju, čak i onda kad se ne bi radilo o tragovima direktnih poetskih utjecaja. A tih tragova ima ne samo u »Džorinim pjesmama« spjevanim još u XV stoljeću »sasvim na narodnu« nego i u »Jeđupki«, odnosno »Jupki« manje poznatog Hvaranina Mikše Pelegrinovića kao i u čitavoj poeziji Hanibala Lucića. Moglo bi se bez pretjerivanja reći da sve vrednije što imamo u XVI i XVII stoljeću, sve što izlazi iz okvira konvencionalnog i zanatskog sjedinjuje oba utjecaja, utjecaj naše narodne i talijanske poezije. I ne radi se toliko o originalnosti ili neoriginalnosti ovog ili onog motiva (znamo kako je bilo s motivima i pozajmicama u ono doba), nego je zaista čudno kako su mnogi naši književni historičari, zadubivši se u razne migracije svih mogućih utjecaja i neutjecaja, ostajali gluhi za ovu čisto našu intonaciju koja je prisutna kod svih boljih pjesnika.

Neharnu služim gospoju za mani danke traću;
za virnu službu jer moju ne će mi dati plaću.

(Od kola)

To besplatno služenje »nehajnoj gospoji«, to uzaludno »traćenje dana« može imati veze s dubrovačkom ili s talijanskom ili s bilo kojom drugom poezijom kao što sam taj stih (8 + 7) može podsjećati na stih bugarštice koji je Lucić kao i Hektorović svakako poznavao, ali nesimetrični, daktilo-trohejski osmerci od kojih se sastoje citirani stihovi ne samo po građi nego i po melodiji imaju sasvim sigurno veze s narodnom poezijom:

Uzori, Maro, ravnine,
Te posij svoje jadove:

(Ljubavno vračanje)

Ili:

Osu se nebo zvezdama
I ravno polje ovcama,

(Izjeđen ovčar)

Ili:

Gorica listom listala,
U njojzi bratac i seja,

(Bratac i sestra i tuđinka)[1]

Uostalom taj stih nalazimo već i kod Dž. Držića:

Smirno se molim, diklice,
pridrage moje sestrice,
jeda gdi znate vodice,
napojte vaše družice.

(Lovac loveći diklice . . .)

[1] V. Popa: Od zlata jabuka.

Sedmerac tipa (3+4), istina, nije običan u narodnoj poeziji gdje je čest jedino sedmerac s trosložnom akcenatskom cjelinom na kraju (»Raslo drvo klinkovo« ili »Posla moma jelenke, — na vodu ih navraća«), mada se i za nj mogu naći potvrde:

Tako mi tvoje hrane!
Tako mi čim te gledam!

(Tako mi što je među nama)

Ili: »Pis, maco, gde si bila« iz istoimene pjesme. Ili još češće u poslovicama i zagonetkama: »Nesreća tanko prede«, »Mlin melje na vrh jele«, itd. Taj će se stih pojaviti u XIX stoljeću kao pretežno jampski, ali u Lucića među daktilsko-trohejskim osmercima i on poprima daktilsko-trohejski karakter, to više što vjerojatno ima neke veze i sa stihom bugarštica, bez obzira na njihovu čisto trohejsku podlogu. To je zapravo isti krnji (katalektički) osmerac.

Možda nije na odmet znati da je najpoznatijoj Lucićevoj pjesmi »Jur ni jedna na svit vila« nađena paralela u narodnoj poeziji, no i bez toga osjećamo njenu blizinu i to ne samo u ovoj strofi:

Obrve su tanke i crne
nad crnima nad očima;
crne oči kada svrne,
čovik, tugu prem da ima,
tuga mu se sva odvrne
za veselje, koje prima.
Nad crnima nad očima
Obrve su tanke i crne.

(Jur ni jedna na svit vila)

Giovani Maran[2] bi mogao naći da i mnogi talijanski pjesnici XVI stoljeća pjevaju o tankim i crnim obrvama, pa iz toga izvući zaključak o utjecaju što ne bi bilo uvjerljivo

[2] Influssi italiani nelle »Pjesme spjevane na narodnu« — Ricerche slavistiche — Vol. IV 1955—1956 — Roma.

ili o »odvrtanju« tuge u veselje što bi možda bilo uvjerljivo, ali ne bi mogao poreći autohtonost toga našega stiha koji je, uostalom, još i danas vrlo živ na Hvaru:

Parsi tvoje žil pribili,
jabukami narešene.
(Parsi tvoje)

Oj, da bi mi rastvorila,
te pribile parsi tvoje.
(Oj, da bi mi)

Ili:

Nimon mira ni pokoja,
dok ne rečeš da si moja.
(Nimon mira)

Ili:

Od agusta tri miseca
nisan s tobon govorio.
(Od augusta) itd.

I analiza ritmičke inercije pokazuje da se ovaj osmerac razlikuje od osmerca Vetranovićeva ili Gundulićeva, i da je po rasporedu akcenata, ako izuzmemo sam kraj stiha, bliži narodnom osmercu. Naglašenost sedmog sloga posljedica je rime, ali i mogućnosti u variranju štokavskog i čakavskog naglašavanja, koje otkrivamo i opet pomoću rime. (Npr. dvori — govori, mojim — dostojim, hvale — ostale itd., naime, rimu dobivamo ako prvu riječ naglasimo štokavski a drugu čakavski. Nema sumnje da je Lucić koji je imao mnogo sluha za zvonkost stiha tako i naglašavao. Ovakvih rima ima kod njega malo, ali ih ipak ima.) A jača naglašenost sedmog sloga jedina odvaja Lucićev stih od narodnoga, sve ostalo upućuje na nj.

Možemo poći i dalje od ovih zvonkih i slikovitih osmeraca pa ćemo i u onim za svakog pjesnika đavolski nepodobnim dvostruko rimovanim dvanaestercima iz »Pjesni ljuvenih« i »Robinje« osjetiti čovjeka koji ne samo što ima mnogo osjećaja za ritam i rimu nego i sluha za narodnu poeziju,

a ne samo za »Bemba i Ariosta, Ovidija i Vergila«. Uzmimo samo početak »Robinje« (ne zaboravivši da je akcenatska osnova ipak čakavska):

Sa jedinim bratom banova kći mala
u stanu bogatom za ocem ostala.
Jedva za udaju prispila prem biše,
kad se zgodi, da ju Turci zarobiše.

Ili opis Derenčina iz trećeg skazanja:

Uzrasta, ki vele, bio je visoka,
beside vesele, razuma duboka,
lipa svitla oka, opašaja mala,
raspleća široka, a hoda pristala.

Ili iz »Pjesni ljuvenih« pjesmu šestu koja počinje ovim stihovima:

Vilo ka imaš moć u pozoru tvomu
prominit meni noć na danku bilomu,
i opet činiti, danak mi taj bili,
vilo, potamniti, da mi smrt omili.

Ili pjesmu osmu, ili desetu ili mnoga druga mjesta i pjesme iz nevelikog Lucićeva kanconijera.

»Jedva za udaju prispila prem biše, — kad se zgodi, da ju Turci zarobiše.« Ti su stihovi i sadržajno i formalno istiniti i uvjerljivi, kao što je opis Derenčina očito nastao na našem tlu i bez obzira na »mali opašaj« djeluje kao slika samoniklo i poetski dovršeno, a ta moć i promjena noći u dan i dana u noć koju, istina, nalazimo kao motiv u talijanskoj i u mnogim drugim poezijama, ipak je posebnom muzikalnošću i čistotom toliko »ponašena« da zvuči ne samo izvorno nego i cjelovito, adekvatno.

Zaključak je jasan. Ne odričući utjecaj Bemba, Ariosta i drugih, naglašavamo tu našu komponentu koja kod Lucića najmuzikalnijeg pjesnika naše stare književnosti posebno djelotvorno i sasvim vidljivo dolazi do izražaja.

Ni jezik ovoga našeg pjesnika još nije dovoljno proučen. Ako se kaže da mu je baza hvarska čakavština, to je samo djelomično istina, jer je Lucićev jezik mnogo manje lokalan naročito u leksičkom bogatstvu, a mnogo više književan nego jezik Marulića ili Hektorovića. Ne mislim samo na jači utjecaj dubrovačke štokavštine (i narodne poezije), koja je tako vrlo brzo vratila zajam čakavštini. Lucić je pisao najgipkijom i najzrelijom književnom čakavštinom, koja čak pomalo već i gubi onu primarnu oporost i gustoću. Odstupanja od hvarskoga književnog jezika tolika su i po kvantitetu i po kvalitetu da možemo sasvim sigurno govoriti o stilizaciji, a možda i o svjesnom pokušaju da se od elemenata čakavskih i štokavskih stvori sintetički književni govor. Lucića, međutim, u tom pothvatu nije slijedio niko, iako je »Robinja« postala tako reći pravom pučkom igrom, a njegova djela bila poznata iz dvaju venecijanskih izdanja (1556. »Scladanya izvarsnich pisan razlicich« i 1638. »Robigna gospodina Anibala Lucia Hrvaschoga vlastelina«), jer vrijeme ni prilike to nisu dozvoljavale. Činjenica je da Lucića, za razliku od Hektorovića ili Marulića, možemo, kao što je to uspješno učinio B. Gavella 1953. u Zagrebu i Hvaru, sasvim lijepo čitati štokavskim naglaskom, a da pri tome ne strada ni ritam ni rima.[3] A to ne može biti slučajno. Međutim, to veoma interesantno područje do danas je gotovo potpuno neispitano.

Lucić se opravdano slavi zato što je napisao prvu izvornu svjetovnu dramu hrvatske književnosti, koja je ujedno jedna od prvih drama iz savremenog života u svjetskoj književnosti. Ali »Robinja« ipak nije drama u pravom smislu. Ona je postala toliko popularna više po tom pučkom, romanceskom motivu poznatom iz narodne pjesme, po uspjelom stihu u kojem više dolaze do izražaja lirske nego dramske mogućnosti Lucićeve i konačno po neposrednoj i naivnoj emotivnosti nego po dramatičnosti radnje i plastičnosti likova. Jer, radnja je u toj drami i suviše jednostavna, i svodi

[3] Gavella je 1955. na proslavi četiristogodišnjice »Ribanja i ribarskog prigovaranja« pokušao tako čitati i Hektorovića, ali je time Hektorović bio znatno oštećen.

se često na dijalog o ljubavi mladog Derenčina i lijepe Vlaškove kćeri, i kad ne bi bilo Lucićeve lirske rječitosti koja nas i danas može da ponese, ostavljala bi nas potpuno hladnima. Ipak historijski ona znači mnogo više, a to što djelomično, makar i kao lirika, živi još i danas samo je dokaz više o njezinu značenju u vrijeme kad je nastala. Uostalom, poslije dosadnih dijaloških rasprava i dugih moralno-didaktičkih alegorija naše pobožne drame onih stoljeća »Robinja« znači i po motivu i po načinu obrade, po kakvoj-takvoj aktualnosti (Turci u Vrbovskoj i Starom gradu) i po vješto, a ne samo vješto nego i talentirano, građenom stihu veliko osvježenje, i još više, početak jednog kretanja, kojim, istina, zbog nepogoda vremena nije pošao niko, početak koji nije imao direktnog nastavka, ali je ostao ne samo kao dokumenat nego kao i ostvarenje. Ne zaboravimo ni pučku varijantu ove igre u tri »skazanja« koja se još u 1953. godini uspješno prikazuje (makar i kao recitacija) i priznajmo joj njeno značenje kao što priznajemo značenje mnogo siromašnijim stihovima Andrije Kačića Miošića i sasvim netalentiranog, a i prilično zatucanog Matije Antuna Relkovića. Lucić je konačno napisao i svoje poslanice i »Pisni ljuvene« i svoju »Pohvalu grada Dubrovnika«, pa možemo reći da je bio čovjek zavidne kulture i ukusa, vješt stihu, ali ne smijemo zaboraviti ni njegov posebni smisao za ritam i muzikalnost stiha, a ni njegov lirski talenat u najširem smislu. Makar ti zvonki dvanaesterci iz već spomenute pjesme šeste (Vilo, ka imaš moć u pozoru tvome) ili razigrani distisi s obaveznim menčetićevsko-držićevskim rimama »sunašce-srdašce«, »tvoje-gospoje« iz pjesme devete. (Od kad se zamota ma mladost, gospoje) i ne izlaze iz okvira ondašnje naše konvencionalne lirike, ipak se svojom posebnom čistoćom i nekom lakom melodioznom i ozbiljnom lepršavošću i spontanošću razlikuju makar i u kvantitetu svog lirskog intenziteta od većine stihova napisanih kod nas krajem XV i u XVI stoljeću. Jer, tako plastičnih slika danih k tome i zanatski vješto kao npr. u pjesmi desetoj (Tko čista izmota iz zlata preden zlat) ne možemo naći kod njegovih savremenika:

I crne obrvi uzvite načinom
miseca u prvi dan, ki je za minom?
i crno iz bila oko meda slaje,
kim dušu iz tila vadi poziraje?
Nije kosa nadhita vridnostju i cinom
sva blaga od svita, i sunce svitlinom;
nje čela za diku i za dragost mnogu
oči se človiku nasitit ne mogu,
obrvmi očica razum i dobru ćud
kako svitlost svića kroz bistar caklen sud.
Itd.

(Pisni ljuvene, 10)

Ili:

Da tko li ružicu sabra i žilj bili,
ter prosu po lišcu gizdavoj 'toj vili?
tko perle o valje u pored izniza
i zgor od kuralje usta joj proriza?
tko grlo iz bila mramora i ruke
i prvi izdila z dvi drage jabuke?
tko li joj u smihu, tko li u hojenju,
tko milost u tihu poda govorenju?
Itd.

(Isto)

I možemo mi naći ili ne naći mnoštvo stihova u kojima se obrve uspoređuju s mladim mjesecom, ali Lucićev je mjesec još stvarniji »u prvi dan, ki je za minom«. A oko što »dušu iz tila vadi« može biti toskanskoga (»che m' hai rubato e tolto co' toui begli occhi il cuoere e l' alma mia«) ili našega pučkog podrijetla (»a da ima črno oko tvoje, — smutila bi po nebu oblake«) i kosa što »nadhita vridnostju i cinom — sva blaga od svita, i sunce svitlinom« može biti sasvim ishitrena i nestvarna, ali je sve to dano na takav način da se i ne opaža. I tako se krećemo dalje kroz te stihove da bismo ponovno otkrili autetičnu poetsku sliku »iz bila mramora« grlo i ruke i prsi. A taj gipki enjambement adekvatan slici i ta zvukovna lakoća ostvaruju, dopunjaju i razotkrivaju sav onaj unutrašnji žar, obojen posebnom lucićevskom atmosferom kojom uostalom miriše i hvarska pučka ljubavna poezija kasnijih stoljeća. To lucićevsko osjećamo čak i u ariostovskoj jedanaestoj pjesmi (»kad najpri ja tvoje vidih zlate kose«) i još skladnijoj (mada i bljeđoj pjesmi dvadesetoj »Nesrića ako je mene moja zala«). A to potvrđuju svakako i mnogi stihovi iz Lucićevih »Razlikih pisni«, pohvala i poslanica u kojima naprosto priča svojim prijateljima (J. Martinčiću, F. Božičeviću, N. Matuliću i Milici Jerolima Koriolanovića) o obnavljanju opustošenih vinograda, o Turcima i njihovoj sili što je prikrila »Rodiotski otok« ili o svojim i njihovim »pisnima«. U svim se tim dvanaestercima čuje između ostaloga i osebujni Lucićev ritam. Iako se ta osebujnost ne može svesti na raspored akcenata, ipak je činjenica da je Lucić i u tom pogledu samostalan. On svoje dvanaesterce gradi kao i ostali srednjodalmatinski pisci na tipičnoj više amfibračkoj nego trohejskoj podlozi (čakavština), ali sasvim slobodno interpretira početak stiha tako da je prvi slog u polustihu naglašeniji od drugoga (štokavski, trohejski utjecaji), ali su iktusi u drugom dijelu polustiha mnogo jače istaknuti (posljedica rime i utjecaj talijanskoga stiha). U 200 analiziranih stihova iz »Pisni ljuvenih« (prvih osam, 11. i 16. pjesma) vidimo da je jedanaesti slog naglašen čak u 89% stihova (deseti u 15,5%, a deveti samo u 6%). Istu tendenciju koja ne može biti slučajna, nalazimo u nešto manjoj mjeri i u »Robinji«. A našli bismo je vjerojatno i u svim ostalim stihovima. Ovaj naš najizrazitiji lirik XVI stoljeća nije, dakle, bio gluh za poeziju svoga vremena, ali je posebno čuo i osjetio ritam i skladnu jednostavnost čakavske pučke popijevke. Treba poslušati njegove oslobođene dvanaesterce i osjetiti toplinu »Robinje« te naivne na svoj način zatvorene igre, otkriti Lucićevu ljubav za zemlju, za slobodu Dubrovnika, osjetiti skalu njegova verva da bismo ga zaista ocijenili prema stvarnom dometu. Jer, on nije bio samo pjesnik zvonkih ljubavnih dvanaesteraca i osmeraca, on je pokatkad znao progovoriti, makar i sa svojih klasnih pozicija, i o preokupacijama vremena neposredno i poetski iskreno:

Vrime je sad niko, niki su dni sada
da ne vim, je li tko, koga strah ne vlada.
Čul si ča nahode, po zvizdah ki znaju...
(Jerolimu Martinčiću)

Ili onda kad govori o Turcima:

Da drugo ovoj zlo, od koga hoću reć,
blizu je dolizlo, bliže se ne će već
jer trudno može sam čitovat uteći,
susidu jure hram tko vidi goreći!
(Isto)

Lucić je svakako doživio onu žilu masline (iz 18. pjesme) što se usjekla u »vrh stine gole brez prodola«, i onu slaboću sokola bez krila, isto tako kao i zvonkost stihova iz trećeg skazanja »Robinje«:

Toliko ju toli, i moli, i umi,
da mu se umoli, i boli razumi.

Ili iz pjesme dvanaeste:

Grihota bi da se stara
ova lipost uzorita...

Ili (opet dvanaesterac) iz pjesme šeste:

Jer kada, gospoje, pogledaš na mene,
nasmijav tej tvoje jagode rumene.
Itd., itd.,

Svi su ti elementi omogućili život Lucićevoj poeziji, a posebno »Robinji« makar i u specifičnoj formi pučke pokladne igre sve do XIX pa i do XX stoljeća. Istina, kulturno-historijsko značenje ovoga pjesnika bilo je mnogo veće od današnjeg, ipak ne zaboravimo da se nijedna antologija naše poezije ne bi mogla zamisliti bez skladnih osmeraca iz »Pjesni ljuvenih«, koje su već preživjele svoje četvrto stoljeće. A to nije malo.

V L A D I M I R P O P O V I Ć

O AUGUSTINU UJEVIĆU

Ovaj napis ne bih želio da bude nikakav nekrolog, ma da i jeste i nije napisan povodom Ujevićeve smrti. Ali, Ujević je, u glavama nekih »kritičara«, mrtav, odavno mrtav, i to, po njima, neusporedivo teže, kobnije i odsudnije no što znači biti fizički mrtav — on je kao pjesnik mrtav.[1]

Augustin Ujević pripada onoj rijetkoj vrsti umjetnika koji, čim nešto dodirnu, često, vrlo često, odmah to i ožive, ostavljajući, svuda i svagdje, uznemirene otiske svojih dodira, svojih veza, svojih saobraćaja sa stvarima i ljudima.

---

[1] Tako, po Miodragu Protiću (»Neugasiva žeđ Tina Ujevića«, Delo, br. 3, maj 1955), nakon knjige »Lelek sebra« i nakon knjige »Kolajna«, ni u jednoj potonjoj knjizi nije više došlo do objave Ujevićeve poezije. To'iko je »mit« o objavi poezije, kako ga on shvata, opsjeo Miodraga Protića da on, također, izdaje i svoju neopozivu objavu: »Jer, u dvema kasnijim knjigama, »Auto na korzou« (1932) (... korzou? Bit će da je to štamparska pogreška. Op. V. P.) i »Ojađeno zvono« (1933), naš stari Ujević je ostao potpuno nem, bez znaka da je tu, da je još uvek živ, da na tim stranicama stvarno postoji. I naša nada, ponekad očajnija nego beznađe, ovoga puta nagrađuje se: Tin Ujević je tu, onaj stari, onaj jedini, iako ga u ovim novim stihovima, u ovoj šumi meditacija često suvoparnih i apstraktnih, nije uvek lako pronaći.«

U posljednjoj formulaciji citata misli se na Ujevićevu knjigu »Žedan kamen na studencu« koju Protić, bezmalo, također briše, usprkos tvrdnji što »naša nada, ponekad očajnija nego beznađe, ovoga puta nagrađuje se: (. . . . .)«, i to se nagrađuje tako da Ujevića kao pjesnika, »nije uvek lako pronaći« u knjizi »Žedan kamen na studencu«.

Ako su Protiću »Lelek sebra« i »Kolajna« objava poezije koja se, nakon te objave, nikad više nije »objavila« u životu Ujevićeva stvaralaštva, mislim da je objava Ujevićeve poezije bilo i dalje, bilo još i da su one, po svom duhu (i ne samo duhu!), ponekad vrlo raznolike, a ponekad i dijametralno oprečne.

A Ujeviću, tako se bar meni čini, kao da nije nikad ni padala vrućica stvaralačkih nadahnuća, da bi onda, ta nadahnuća, prevedena na jezik običnoga govora, činila, ustvari, cio život jednog umjetnika, kakav je bio Augustin Ujević.

Smrt Augustina Ujevića, svojim crnim potezom, zbrisala je odjednom i sve ono na što se tako prijekim okom gledalo u njegovu životu, i čemu se, nažalost, više obraćala pažnja nego njegovoj poeziji; smrt je, dakle, trebala da dođe, da bi ujedinila sve ljude u općem osjećanju izvanredna gubitka koji je sama i prouzrokovala, kao da je bila zavidna na silu jaču od sebe — na umjetnost koja ju je oduvijek pobjeđivala i uvijek pobjeđuje, a kojom, tom umjetnošću, zrače i njegova poezija i njegov život. Jer, Ujević je, ako se može tako reći, stvarao i kad nije stvarao »s namjerom« da stvara, ili, da se drukčije izrazim, on je kroz svoje često nadahnute usmene improvizacije izgovorio možda više poezije nego ju je predao hartiji, kao da je cijelo njegovo biće naprosto bilo otjelovljeno poezijom, kao da je bilo poezija sama.

Ako je umjetnost sudbina, kako kaže Thomas Mann, onda je ona to, u slučaju Ujevića, u najsudbonosnijem smislu. Sve joj je pjesnik Ujević žrtvovao i sve pretpostavio njoj, Umjetnosti, plativši joj danak cijelim svojim životom, da bi se odrekao i svih onih zadovoljstava, od kojih je, jednim dijelom, sačinjena svakidašnjica običnih ljudi, ili ih se, tačnije, morao odreći, jer je umjetnost zaista bila njegova sudbina.

Književni put Augustina Ujevića počinje u krugu velikog Rabbija — Antuna Gustava Matoša. Pod utjecajem Matoševe poezije piše i svoje prve stihove, i taj je utjecaj vrlo vidan u nekoliko Ujevićevih pjesama iz poznate antologije »Hrvatska mlada lirika« koja je izišla uoči I svjetskog rata. Ali samo dotle, samo tu se osjeća prst Učitelja, da bi onda Učenik, otad pa do svoje smrti, išao sam, stazom svoje sudbine, stazom svoje poetske misije, koja nam govori iz djela poezije kao što su »Lelek sebra«, »Kolajna«, »Auto na korzu«, »Ojađeno zvono« i »Žedan kamen na studencu«, kao, također, iz knjige beletrističke proze »Ljudi za vratima gostionice«, iz knjige esejističke proze »Skalpel kaosa« i iz mnoštva drugih radova rasutih po raznim revijama i novinama.

Ustvari, da se objava Ujevićeve poezije osvijetli u cjelini, trebalo bi da se sagleda kretanje Ujevićeva poetskog života u svima vidovima njegova djela, protivurječna i složena.

Ujević je knjigu »Lelek sebra« posvetio pjesniku Simi Panduroviću. A ta posveta nije samo akt prijateljske pažnje. Ona ima mnogo dublji, mnogo zamašniji značaj. I, njega treba tražiti u izvjesnoj srodnosti poezija obaju pjesnika. U prvom redu, to je, tada, njihovo apsolutno negativno osjećanje stvarnosti u kojoj su živjeli. Posljedice tog osjećanja vode ih ravno u pasivnu rezistenciju prema sveopćem ništavilu Jave, gone ih ravno na bijeg iz stvarnosti. I tu se ta srodnost i iscrpljuje. Ujević je, dalje, u svemu, i spiritualniji, i poetski moćniji, i profinjeniji, i pogleda na svijet iz osnova drukčijeg od pogleda na svijet Sime Pandurovića. Java je bila sudbonosni mučitelj Augustina Ujevića, njegovo prokletstvo, njegov strašan i zao progonitelj.

Od danjeg Svijetla, ko od svoga mraza,
očni se kapci sklapaju i kriju.
Boje i crte nježnu zjenu biju
ko britka sablja ledenoga mlaza;

strašan se duhu Svijet Jave ukaza.
— Mač današnjice reže zepku šiju,
dan javlja svoju novu tragediju,
a srh po mozgu, grcaj srcem gaza.

(Duhovna klepsidra II)

Ili:

Ne dira mene, čime Svijet me smatra;
Gospodska Dušo, ti si vrelo slijepih,
a drugi — čeljad tamnica i ludnica;

Ljubav Ljubavi, to je čista vatra,
izgorjeh od nje, i ja se ocijepih
od zamke hitrih, od sramote bludnica.

(Duhovna klepsidra V)

Java je, Ujeviću, kobna udovica. Java, u kojoj vlada praznina svijeta, i ništavnost stvari, stoput čuta, stoput viđena: bezizlazan krug, pun drača i trnja po kome on, sam, bez igdje ikoga, besciljno luta pod zatvorenom plaveti i čiji vapaj niko više ne čuje. I, gdje je tu spas? Spas je u bijegu iz Jave. I, spas je u srednjovjekovnoj duhovnoj askezi, u okrilju katolicizma s Bogomajkom i »prostranim Hristom«. Bogomajka i Hrist — to su luke otkupljenja pred bičevima i udarima Sudbine i Jave. I te fiksacije, ta raspoloženja, te kršćanske, čisto katoličke preokupacije, u kojima se pjesnik osjeća eremitom i živi duhovnim životom eremite, dominiraju u svima aspektima te poezije, poezije »Lelek sebra«, da bi u poeziji »Kolajne« još komponenta smrti preuzela maha:

S ranom u tom srcu, tamnu i duboku,
s tajnom u tom trudnu i prokletu biću,
sa zvijezdom na čelu, sa iskrom u oku
gazi stazom varke, mrtvi Ujeviću;

smrt je tvoja ljubav pri svakome kroku,
smrt je u tvom iću, u tvojemu piću,
smrt je u tvom dahu, i u tvojem boku,
smrt, i smrt, i smrt u Nadi i Otkriću.

U »Kolajni« čak i »ona žena idealna« nosi »u jami oka« »duboki, kruti oganj smrti«. I ta apokalipsa Smrti i Jave, pod mračnim gotskim oklopom, prelila je »Lelek sebra« i »Kolajnu« otrovom čudesnih ispovjednih tajni iz kojih ječe zvukovi moćno nadahnute Ujevićeve gorke poetske lamentacije i kojima kao da nikad neće biti ni kraja ni konca.

Ima li u tom svemu, u tom sebemučenju, u tom zlopaćenju, kao da to neki novi Jakopone da Todi traži da ga »kostrijet ispedepsa u bok«, u tom osjećanju svoje sićušnosti pred veličinom Neizmjernosti i pred ponorima Jave, ima li tu nečeg sudbinskog, atavističkog, prokletničkog od rođenja? Ili su, u formiranju njegove ličnosti s karakterom takvih gledanja i takvih osjećanja, igrale svoju ulogu razne azijske religije i, prvenstveno, lektira srednjovjekovne kršćanske književnosti? Ili je jedna zaista grozomorna Java, u kojoj življaše, otrovala pjesnika do dna, do srži, bez i jednog pošteđenog ostatka, da

bi onda, toj Javi, razočaran, sam i napušten, a nesposoban za bilo kakav otpor i bilo kakvu akciju, okrenuo leđa i tražio izlaz u smjeru koji, ustvari, zatvara sva vrata, koji, ustvari, ne vodi nikakvom izlazu?

Objava Ujevićeve poezije nije počela u tom i takvom duhu. To svjedoči pjesma »Oproštaj« (u čakavskom dijalektu Marka Marulića). U »Oproštaju«, na primjer, Ujević vidi usred luke našu mladu lađu koja je »uzdignula jedra slobodna, smjela i nova«. A ima, u toj pjesmi, i ovakva, posljednja, strofa:

Zbogom, o Marule! Pojti ćemo, poni
Žaju imimo velu sunčenoga neba:
Korugva nam ćuhta; gremo, mi puntari!

Ali, apstrahiramo li spomenutu pjesmu, i uzmemo li da je objava Ujevićeve poezije počela s »Lelekom sebra« i »Kolajnom«, i to objava u duhu koji sam prethodno označio, onda, također, moram reći da se ona, u tom duhu, nije ni nastavila ni završila, uza sve recidive tog duha u nekim pjesmama potonjeg perioda. Ujević nije, nasreću, »dosljedno ustrajao« na tom i takvom putu, u tom i takvom duhu. Iz mračnih prostora gotike, iz svoje pustinjačke izolacije s gorkim pedepsama na sebe i protiv sebe, on je krenuo u široki svijet i našao braću-ljude, radni narod svuda i svagdje (»Čin sputanih ruku«, »Zadržane sile bića« i dr.), i nije se osjećao napušten i osamljen među njima.

Duboki narod, bolan zbog jedne više ljepote,
zbog rada na njivi, zbog berbe, zbog žetve,
buntovan srcem i spolom, željan sjetve,
i mučen žuči tuge žarke note:
ja ih tako vidim, pune malih jada,

mekane i tvrde, s moći svojih volja,
s voljom svojih moći, težitelje polja,
istinite neimare grada:

Oni s teškom sjenom pred sutone gaze,
i ja slušam: njina noga lupa,
oni idu skupa,
a pod ritmom hoda zvone, zvone staze.

(Zadržane sile bića)

Štoviše, i u prethodnoj fazi, u knjizi »Lelek sebra« postoji Ujevićeva pjesma »Molitva iz tamnice« u kojoj njegova molitva bogu postaje zanosna himna budućnosti. Da bi jednom zauvijek potonuli čemer i patnja, pjesnik je gotov da žrtvuje sve za spasenje robova.

Za pir i raskoš ljubavi budućih,
za zelen trave i za zlato žita,
za slavnu vatru poljubaca vrućih,
za vino pjesme, za zvuk što mahnita —

— — — — — — — — — — — — — —

Jer će u vrtu da pobjedni lovor
i nježna mirta da upored cvjeta,
jer će da slavi oslobođen govor
vječitu mladost i nevinost svijeta.

(Molitva iz tamnice)

Iz tog žara koji je tinjao pod teškim gotskim pepelom Ujevićeve poezije, kao da su buknula mnoga sutrašnja svjetla, sva zapojena ditirambima i himnama radnih ljudi, i vjerom, živom i velikom vjerom u hod jedne plemenite budućnosti, u preobražaj svijeta i života u kojima se već »danas velik kuhar rađa što se svima zbrinu za stan i za hranu«, i kad povijest, u slavu te budućnosti, mora biti pregažena, i »kad će život biti sreća, a veliko zadovoljstvo bitisati«.

Još se nisu rodili svi koji trebaju, niti je sva trava nikla.
Mnoge još oči neprobuđene spavaju kao obećana ljubav,
ni pružena ruka grčevito pokretom nije izvukla iz čovjeka
njegovo najbolje djelatno blago.

U svojoj zipci još spava vojska čovječanstva
i zadatak da krči i gradi i da blagosilje.
Cijele su bašte cvijeća što se ne smiješi danu,
najdraže ptice nisu još ni zapjevale.
Biti će radosno sutra, kao juče što nije bilo sveto.

(Pogledi u praskozorju)

Svjedoci te Ujevićeve vjere u budućnost jesu njegove velebne poeme kao, na primjer, »Majdani u biću na dvije noge«, »Traženja na miljokazu« i tako dalje, kao što su svjedoci njegovih hvalospjeva životu: »Svetkovina ruža« »Cvrkutanje srca u pokrajini sanja«, »Dobrote dobroga sunca«, »Vasionac« i mnoštvo drugih.

A to je nova objava Ujevićeve poezije, duboko iskrena, duboko nadahnuta i, zato, duboko poetska. To je objava poezije koja propovijeda renesansu čovječanstva, i vjeruje u nju, a odbacuje svaku gotiku.

I zato neće biti da je Ujević, u toj novoj objavi koja se na mnogo mjesta d o g o d i l a u knjigama »Auto na korzu« i »Ojađeno zvono«, neće biti dakle da je Ujević, u toj novoj objavi, »ostao potpuno nem, bez zvuka da je tu, da je još uvek živ, da na tim stranicama stvarno postoji«, kao što neće biti da ga »nije uvek lako pronaći« u knjizi »Žedan kamen na studencu«.

Apstrahirajući, načas, sva protivurječja Ujevićeve poezije, treba, u zaključku, još jednom reći da se njena objava ukazuje, uglavnom, u dva osnovna vida: oba imanentna toj poeziji, i oba jednako moćna, jednako poetski nadahnuta. Prvi, s a v o k r e n u t o d ž i v o t a, kao stvari nedostojne, drugi, s a v o k r e n u t ž i v o t u, do njegove apsolutne afirmacije, kao stvari koja i postoji samo zato da bi joj pjevali himne i ditirambe. A Ujević je to i činio. I, nakon »Leleka sebra« i nakon »Kolajne«, sve češće, sve zvučnije, sve dublje, sve zanosnije Ujević je pjevao »vječitu mladost i nevinost svijeta«: psalam životu i psalam budućnosti. A takav mi je miliji — on, Pjesnik vjere, koja vidovito vidi odbrojane dane zla, onog zla kome je i sam bio predmetom najžešćih bičevanja.

NOVA KNJIGA VJEKOSLAVA KALEBA[1]

Čini mi se da je Kaleba, nakon rata, najozbiljnije zanimalo pitanje: kako napisati vjerodostojnu knjigu o našoj revoluciji? Jasno je da tim riječima, u kojima mi se ovo što govorim još i pričinja, nisam ništa rekao, ili sam rekao samo to što sam rekao, a što mi se čini da bi moglo biti. Zato moram precizirati svoju misao. Ja ću da počnem s nekim možda čudnim tvrdnjama. Najbolja knjiga s temom o našoj revoluciji (i svim revolucijama koje izravno otvaraju vrata u novi svijet, a nisu samo etape u razvitku kao, na primjer, buržoasko-demokratske revolucije) može da se napiše iz hiljadu aspekata, kao što može da se napiše i slikanjem psihologije nekog, na primjer, reakcionara i njegovih pogleda na nju, a da se on i ne pokrene da brani svoj opstanak, ugrožen njom, ili, ukoliko se ustremi na nju, da to ipak čini s najjasnijim uvidom u svoju propast. Drukčije: najbolja knjiga o revoluciji (o kojoj je riječ) može da se napiše i slikanjem organizirana otpora klase na umoru protiv te revolucije, a da revoluciju (njene snage i njenu avangardu) pisac i ne »dodirne«. Kazao sam: klase na umoru, i mislio na smrt koju joj historija šalje i protiv koje su, u krajnjoj liniji, iluzorne sve intervencije i svi zahvati u vidu otkupljenja. Trenutni znakovi života obično potenciraju snagu iluzija, a to, u isto vrijeme, znači da na nekoliko trenutaka samo odlažu slom tih iluzija.

[1] »Divota prašine«. Izdala »Mladost«, Zagreb, 1954.

Marx je, rekao je G. B. Shaw, »izmijenio ideje svijeta«. Historija je zabilježila nekoliko propalih revolucija koje su se vodile pod zastavom marksizma, i tri pobjedonosne (oktobarsku, našu i kinesku). Ali marksizam, kao pogled na svijet, nije izvršio »prevrat« u umjetnosti, ili umjetnici nisu, u duhu nove ideologije, izvršili »prevrat« u umjetnosti. Dakle, marksizam još nema, u toj oblasti, svoje renesanse. Svi likovi u djelima istaknutih pisaca (ako hoćete od Shawa i Gorkog pa do Alekseja Tolstoja, Šolohova, Leonova i dr.), likovi kad su protagonisti nove ideologije, kad propagiraju poglede koji su izmijenili »ideje svijeta«, svi su ti likovi više-manje građeni po »kalupu« likova iz višestoljetne književne tradicije. I, razumije se, niko za to ne kaže da bi to bio njihov minus. Niko zato ne pada u kušnju, da bi posumnjao u vrijednost tih pisaca, od kojih su se neki ispeli i na vrhove ljudske kulture, ali njihova umjetnost n i j e umjetnička renesansa nove filozofije koja je izmijenila »ideje svijeta«. »Tihi Don« je epopeja Oktobarske revolucije. Šolohov slika sve klase (ili predstavnike svih klasa) i revoluciju u svim vidovima. Ali »Tihi Don« je, usprkos piščevu n o v o m aspektu i usprkos n o v o m predmetu obrade, sav u tradicijama ruske klasične književnosti (osobito Lava Tolstoja i Gorkog). I to je možda njegov plus, dok o minusima ovdje uopće i nije riječ. A ono, što bih ovdje htio da kažem, i što me, u užem smislu, i zanima, to je partizan kao književni objekt (u socijalnoj revoluciji, a to znači komunist-partizan i partizan bez prve imenice, ali već »spreman« ili »načet« novom ideologijom), i partizan kao subjekt partizanskog rata ili partizanskog načina ratovanja u književnoj fiksaciji, i to fiksaciji koja apstrahira sve »devijacije« da bi nekud »izravno« naslikala karakter tog rata, te i takve specifične oblike borbe i lica koja u njoj sudjeluju i koja ih pretvara u neki specifičan tip ljudi, sve to dakle vidjeti u književnoj fiksaciji, i to tako da zaista osjetimo da je tu, svoje vrste, stvarnost pisac naprosto »šakama prenio« na stranice svoga djela.

A biti umjetnik i željeti napisati knjigu o partizanskom ratu i o učesnicima u njemu, znači biti umjetnik koji gotovo

da nema, u tom pogledu, tradicije, da nema kanona, da nema obrazaca, da nema »očeva« u literaturi bez obzira na Tolstoja i njegov, na primjer, »Rat i mir« i bez obzira na Šolohova i njegov, na primjer, »Tihi Don« (da spomenem samo te primjere). A pogotovu nema gotovo nikakvih tradicija ako želi da slika ljude koji nose u sebi viziju nove društvene zajednice, viziju novih ljudi koje treba stvoriti, viziju preobrazbe svijeta u svijet dosad neviđen. Stvoriti živi lik čovjeka s vizijom, čovjeka koji nije nadahnut vizijom nikakve utopije nego vizijom nove nauke i nove filozofije, konkretno: vizijom ideologije marksizma, živi lik čovjeka koji s takvom vizijom postoji u stvarnosti više od stotinu godina i kome ta vizija nije stvar prolazna oduševljenja, stvar privremene vjere, besposlena igra duha, privjesak neki ili neka rezerva u njemu, nego je ta vizija on sam, cijelo njegovo biće, alfa i omega svega, tako da on samo u njoj i kroz nju živi, i misli, i osjeća, i vidi, i gleda, i djeluje, a kad bi htio ili želio drukčije a ne tako, opet to ne bi mogao nego baš kako to »hoće« »volja« njegove vizije, jer je vizija on sav i on sam (kao što je i njegova filozofija jedna vizionarna predstava novoga svijeta), eto odgonetkom te zagonetke, čini mi se da bi se mogao otvoriti n o v list u literaturi (da ostanemo u njoj). (A što opet, razumije se, ne znači da svako umjetničko djelo nije nov »list« u literaturi bez obzira na predmet koji ono fiksira.) I taj nov »list« ja sam prvi put osjetio u »Gvozdenoj bujici« od Serafimovića, u »Porazu« od Fadjejeva, u knjizi »Bezimeni« od Dončevića koji je, također »oteo« toj stvarnosti nekoliko autentičnih slika (mada one, istina, kao takve, izvedene »naglom« »tehnikom crteža«, ne prelaze okvir minijature), i u »Divoti prašine« od Kaleba, najboljoj knjizi umjetničke proze koja je napisana na temu naše revolucije. I to, što sam rekao, ne treba shvatiti u smislu da bi ta djela bila izuzetno velika i da bi ona mogla da se mjere s djelima nekih velikih pisaca, nego u smislu nečeg posve novog s obzirom na »izuzetnu« stvarnost i »izuzetne« ljude koje slikaju, u smislu nečeg neuobičajenog, »nekonvencionalnog«, nečeg tako svježeg da nas dah te svježine ne podsjeća ni na jedno djelo koje smo dosad poznavali. Dakle: samo u tom smislu.

A čini mi se da je to vrlo delikatno pitanje. Sam Kaleb mu je prilazio više puta (u novelama »Brigada«, u romanu »Poniženе ulice«, a objavio je, također, još nekoliko novela u dnevnoj štampi i u revijama). Ali tek knjigom »Divota prašine« on je stigao na cilj.

U pogledu teme u »Divoti prašine« valja reći da je to prva Kalebova knjiga bez većih »pukotina«. Sva je ona građena od neke plemenite materije za koju kao da se strahovalo da se ne upropasti pa se pazilo na vrijednost i težinu svake pojedinosti. Tu je svaki potez oštro i precizno odmjeren. I nije njena vrijednost u izvrsnom slikanju »spoljašnje« bijede dvojice partizana i, u isto vrijeme, dvaju glavnih lica u djelu, u slikanju njihova glada, njihove odrpanosti i golotinje kao ni u slikanju ratnih nevolja uopće. Razumije se da se te slike n e m o g u o d v o j i t i od unutrašnjeg smisla Kalebove knjige. Ali, kad bi se njena vrijednost iscrpljivala u njima, značilo bi da bi se iscrpla u nečemu što je vrlo blisko »dekoru« (mada takve pojave u stvarnosti nisu nikakav dekor, a u literaturi, opet, nikad nije svejedno kakav je to »dekor«: je li »dekor« bijede ili »dekor« bogatstva). Njena vrijednost nije, dakle u opisu križnog puta tih partizana koji su iz teških bojeva u Bosni jedva izvukli živu glavu i, najzad, bili odsječeni od svojih jedinica, da bi se, nakon nenadana susreta, odmah, bez ikakva okolišanja, razumjeli i zbližili, nekud postali jedno biće, iako se prethodno nisu poznavali, i tako, udruženi jednom mišlju i jednom težnjom k istom cilju, zajedno krenuli za svojom brigadom. Najneprimjetnija kretanja, najprigušeniji uzdah, najnezamjetljiviji pogled čine jezik njihova govora i shvaćanja, da bi, na mahove, sva njihova čula dobila izgled vidovitosti. (Te je crte Kaleb odlično zapazio i plastično naslikao, a zna se da su one bile vrlo značajna obilježja u ljudima revolucije.) I uvijek i svuda, oni sve razumiju u djelokrugu stvarnosti u kome se kreću, i gotovo nepogrešivo, iz aspekta jedne n o v e svijesti, ocjenjuju, i njom obasjavaju sve što se zbiva u toj stvarnosti.

»Puteljak se gubio. Možda to i nije bio nikakav puteljak nego samo vodoplavina. Kolona je vijugala po zamišljenoj stazi i ka nečemu što je u njezinoj svijesti bilo kao stanac kamen, a o čemu nije bilo potrebno govoriti, čega se nije bilo potrebno sjetiti.«

Ili:

»Sada su išli uporedo. Ukočili su noge da im korak bude čvršći. I digli su glave nastojeći da jasno vide ono što je pred njima. Kuće su se nešto klimale i zemlja poigravala. Ta nestalnost stvarnosti sve ih je više ukrućivala i oni su postajali sve više sama dužnost, to jest, vidjeli su samo nešto daleko, nešto neodređeno u ovom času, radi čega oni idu po zemlji, a što im je učvršćeno u mozgu kao jedina stvarnost.«

I to je to. Jedan unutrašnji smisao, dublji i teži, negdje u podtekstu, leži u toj knjizi, a ne u slikama golotinje, gladа i ruševina. A on veže sve komponente djela u strogo zatvorenu cjelinu, i u toj dobro smišljenoj kompoziciji pisac ga, izvana, gotovo nigdje izričito ne spominje (osim u dva citirana mjesta), ali on je prisutan svuda, on kuca u svakoj rečenici, jer je on bitni smisao revolucije. Njegov čudesni ritam sve pomiče naprijed i sve drži na okupu. Bez tog unutrašnjeg smisla, koji svima stvarima i događajima i daje ritam, vrijednost djela ne bi bila osobita, ili da se kruto izrazim, djelo ne bi imalo nikakve vrijednosti, a još manje osobitosti. A taj je smisao u svijesti tih ljudi, u posebnom značenju njihova cilja, u viziji kojom su nadahnuti i koja treba da postane, da bude stvarnost umjesto stvarnosti u kojoj oni sada žive i protiv koje se bore zajedno sa svojom vizijom. I tu viziju, koja i »proizvodi« revolucije, Kaleb je oživotvorio u dva svoja lica, od nje ih napravio i njoj podredio sva zbivanja kao i sama lica, kojoj oni bez pogovora služe kao nečem bez čega ne mogu zamisliti svoj život. I zato treba još da se kaže: što je njihova situacija teža, na trenutke i bezizlazna, što ih glad sve više obeznanjuje i već počinje da baca u zagrljaj halucinacija, što se njihova, ionako »problematična«, odjeća svakim korakom pretvara u krpe i dronjke, to oni postaju sve viši, sve jači, sve svjetliji, sve ljudskiji, sve čovječniji. Oni krupnjaju. Oni rastu. Oni su kao neka tvrđava u neprekidnom pokretu, neuništiva, kao neko otjelovljenje moći u toj stvarnosti, i što je stvarnost prema njima svirepija, to je učinak te svireposti sve beznačajniji u njima; naprosto: on je bez utjecaja na unutrašnji sjaj koji iz njih zrači na sve strane. A je li to moguće bez svijesti, bez vjere, bez vizije, što ih ti ljudi nose u sebi i što su najbitniji smisao njihova života?

Bez te vizije, kao svjetionika u pomrčini i oluji, nisu li u posljednjem ratu, na primjer, sasvim razumljive pojave bezglavlja i pustoši u taboru potučena neprijatelja, ili, uopće, u imperijalističkim ratovima, kad jedna strana gubi »igru« (ukoliko njene vojske »neko« ne pouči kako se okreće oružje i putuje u revoluciju)? I nisu li, bez te vizije, u svakoj »normalnoj« situaciji, glad, golotinja, bolesti, fizička iscrpenost i slične pojave često uzroci unutrašnjeg raspadanja? Ništa slično u našoj revoluciji (i u revolucijama slične prirode). Ti elementi stoje nekako »izvan« kretanja partizanske stvarnosti, iako su oni neumitne stavke u toj stvarnosti. A tako se i uzimaju: kao smrt, kao tifus, kao neprijatelj, kao bitka, kao pogibija. Ali oni nemaju nikakva efekta na moral svijesti i na ljepotu vizije. Oni ne bi imali nikakva efekta ni onda ako bi se pretpostavilo da bi izgledi na ishod revolucije mogli da budu i negativni po nju. Istina, škodljivi su ti elementi, često i veoma opasni, ali ni jedna revolucija s njima ne računa kao s nečim zbog čega ne bi trebalo da se krene — ona ih unaprijed zna, i zato je revolucija.

Nikakve nevolje i nikakvi porazi ne bi mogli da zaustave Kalebova dva junaka u kretanju k cilju, jer oni nose svjetiljku koja nadaleko sija i koja im jasno otkriva ljepote sutrašnjih svjetova. Njihova vjera u borbu, u revoluciju i, najzad, vjera koja treba da preobrazi ljudski život, čini da i najteže patnje, što ih oni dobrovoljno prte na svoja leđa i primaju kao nešto što se izbjeći ne da, ostaju d u b o k o u pozadini pred sjajem i veličinom njihove vizije. A ta vizija i jeste glavna pokretna snaga i najljepša odlika Kalebova djela.

M A R I J A N   M A T K O V I Ć

DVA KOMEDIOGRAFA

(MARIN DRŽIĆ I STERIJA POPOVIĆ)

Na početku oba perioda jugoslavenske dramske umjetnosti, starijeg i novijeg, zapisano je ime komediografa. Od jednog nas dijele četiri, od drugog više od jednog stoljeća, no obojica, i Marin Držić i Jovan Sterija Popović, još i danas stoje na čelu — ne samo kronološki nego i po specifičnoj kazališnoj vrijednosti — čitave naše komediografske umjetnosti. Sve, što može da dijeli ljude, zbilo se i leglo između njihova života i djela: stoljeća, kilometri, historijski kataklizmi, kolci, stratišta, krvavi danci tuđinu, heterogene fantastične koncepcije, nedostatak svakog mosta preko svih tih provalija vremena, svakog i najmanjeg kontakta koji bi mogao opravdati tezu o nekom kontinuitetu južnoslavenske kazališne umjetnosti. Doista sve! Klima, konvencije, granice i planine! Dubrovnik šesnaestog vijeka, u punom sjaju svoje domaće arhitekture, svog trgovačkog položaja, nije Vojvodina devetnaestog, a najmanje Vršac, renesansno buđenje mediteranskih gradova, smijeh i humor čovjeka oslobođena srednjovjekovnih strahova i predrasuda nije buđenje podunavskog građanstva uoči četrdesetosme: da ne govorim o temperamentu koji potpuno razlikuje ovu dvojicu komediografa, i književni uzori i utjecaji na njihovo stvaranje bijahu potpuno različiti. Dok je jedan »učio sviriti« u Sieni u vijeku Ariosta, Bibbiene, Machiavellija i Tassa, drugi, suvremenik Gogolja i Nestroya, doživljava u Zagrebu g.

1840. kritiku koja je u ono vrijeme bila najpohvalnija: »On bi nam mogao biti, ako bi samo uprav hotio, ono što je Kotzebue Nemcem...« Prvi piše komediju o škrcu »Skup« stoljeće prije Molièra, pretjerujući u skromnosti da je ona »starija nego moj djed i pradjed, starija je neg stara komarda gdje se djeca sad kuplju, starija je neg kruh podter, sva je ukradena iz njekoga libra starijeg neg je staros — iz Plauta; djeci ga na skuli legaju«; prije Shakespearea razrađuje motiv »Sna Ivanjske noći«, dok Sterija Popović nesumnjivo uči na ovim klasicima: u njegovoj prvoj komediji »Laža i paralaža« i u jednoj od njegovih prvih tragedija »Miloš Obilić« otkrivamo čovjeka koji poznaje, bilo iz originala ili prijevodnih preradaba, i Molièra i Shakespearea.

Premda ih dijele vrijeme i temperamenti, u ostvarenjima ipak ima dodirnih tačaka koje buntovnog, često raspojasanog dubrovačkog pučanina Marina približuju konzervativnom i strogom, pomalo melankoličnom Steriji. Te dodirne tačke u njihovu djelu neusporedivo su važnije od slučajnih sličnih biografskih podataka: tako primjerice da su obojica na početku svog stvaranja morali braniti autorstvo svojih djela, da su zavidni suvremenici obojicu proglasili plagijatorima, da im je put do slave, koju su stekli još za vrijeme svog života, bio prilično trnovit. Mnogo je važnija činjenica da sve kontrareformatorske pokajničke suze, što su isplakane u hiljadu rima poslije Držićeve smrti, i sva protekla stoljeća nisu mogla ugušiti prkosni, zdravi, duboko ljudski smijeh njegovih najboljih komediografskih stranica, isto tako kao što ni deklamatorsko-romantični patos druge polovine devetnaestog stoljeća nije mogao na dugo vrijeme baciti u zaborav Sterijina satirička ostvarenja: prerastavši i svladavši kazališnu modu svog vremena, svoje velike uzore, ostajući vjerni svojoj zemlji i svojim ljudima, lokalni — u onom smislu u kojem je svaka velika realistička umjetnost izraz i odraz određene konkretne stvarnosti — obojica su osvojili budućnost, ostali su razumljivi i bliski današnjici. Sigurno da se na temu Marin Držić i talijanska renesansna komedija može pisati uvjerljivije no što je to sporadično u aluzijama radila hrvatska građanska historija književnosti, kao što se paralela Sterija Popović — Molière može još jače

naglasiti nego što je to uradio Pavle Popović u svojoj opširnoj raspravi »Srpska drama u XIX veku« — ali i najstroža analiza književnih utjecaja ne bi mogla oduzeti dvojici naših najvećih komediografa slavu originalnih naših pisaca koji su upravo po toj svojoj originalnosti ostavili ne samo najživlje umjetničke dokumente našeg života onog vremena, naše ljude i običaje nego i djela koja nas najbolje reprezentiraju u svjetskoj dramskoj književnosti. Obojica kao da su bili svjesni svoje vrijednosti, gordi na svoje djelo, sigurni već u početku svog stvaranja u uspjeh. Optužen da plagira Mavra Vetranovića — a to je sam Vetranović energično pobijao (»Pjesanca Marinu Držiću u pomoć«) — Marin Držić, dotad prilično nepoznat, odgovara na te insinuacije u poslanici Sabu Nikulinovu:

> Lupeštvom, ah, time ne tvor' me nitkore
> neznano er ime još slavno bit more...

Ta sigurnost tješila je i Steriju Popovića ako i ne u danima predsmrtne depresije, dok je ojađen, vrijeđan i pomalo zaboravljen padao u pesimizam svojih posljednjih pjesama, onda svakako ranije; ona mu je sigurno hranila građansku smjelost da šiba poroke i mane svog vremena, da u dva decenija (1830—1850) napornog palanačkog života napiše čitavu biblioteku kazališnih djela te tako stvori osnovicu prvom srpskom nacionalnom repertoaru. Napisavši u predgovoru drugog izdanja »Tvrdice ili Kir Janje«, kako će se radovati »ako delo ovo kadro bude moje ime i u poznije vekove s istim dejstvom, koje sad proizvodi, preneti i zadržati«, mladi Sterija kao da je osluškivao smijeh i pljesak budućeg stoljeća, koji zasluženo nisu izostali.

* * *

Literatura o Jovanu Steriji Popoviću prilično je bogata. Lista je biografskih i bibliografskih datuma obilna. Sterija se rodio u Vršcu god. 1806. od oca Grka i majke Srpkinje. Po ocu je dobio ime Sterija, po ocu, skrahiranom tr-

govcu, izradio je svoj klasični karakter: Kir Janju. Kao i mnogim budućim piscima, majka mu u djetinjstvu budi fantaziju pričama iz Svetog pisma. Škrti otac ogorčava mu mladost, mladi se Sterija uporno bori protiv očeva nauma da postane trgovac. Školuje se u Vršcu i Temišvaru. Godine 1824—1825. svršava »retoriku«, a g. 1825—1826. »poetiku« i odlazi u Peštu, gdje na sveučilištu sluša filozofiju. Veliki grad u punom vrenju probuđenog mađarskog nacionalizma. Sterija se upoznaje s kazalištem, čita strane pisce. Od domaćih knjiga utječe na njega »Istorija raznih slavenskih narodov, najpače Bolgar, Horvatov i Serbov« Jovana Rajića, romani Vidakovića. Sterija, koji je, već 1825. u posebnoj knjižici objavio pjesmu »Slezi Bolgarije«, štampa 1827. prvu svoju kosovsku dramu »Svetislav i Mileva«. Doživljava velik uspjeh: dva izdanja u godinu dana. God. 1828. završava filozofiju da sa dvadeset i četiri godine svrši i pravo. Vraća se u Vršac. Najprije je profesor latinskog jezika, kasnije advokat. Godine 1840. odlazi u kneževinu Srbiju kao profesor na tada osnovanu katedru za pravne nauke. Najprije Kragujevac, a onda Beograd. God. 1842. načelnik je Ministarstva prosvjete. Piše i objavljuje školske knjige. Vrlo je aktivan kao inicijator, a kasnije član Društva srpske slovesnosti i kao dramski pisac družine Atanasija Nikolića. God. 1848, pošto je predao ostavku, naglo odlazi iz Beograda i vraća se u Vršac. Revolucija u Mađarskoj, koja zahvaća i Vojvodinu. Kontrarevolucija. Sterijina komedija »Rodoljupci«. U tišini, ogorčen priređuje novu redakciju svojih djela. God. 1854. izdaje pjesme »Davorje«. Sa pedeset godina 1856. umire u Vršcu, da, od svoje prve pjesničke knjige do posljednje, objavi među ostalim ova djela: romane »Boj na Kosovu«, u stilu Vidakovića, i »Roman bez romana«, satiru i parodiju na vidakovićevske romane i na svoje prve pokušaje; drame: »Nevinost ili Svetislav i Mileva«, »Miloš Obilić«, »Nahod Simeun ili Nesretno supruženstvo«, tragedije: »Vladislav«, »Smrt Stefana Dečanskog«, »Hajduci«, »Lahan« i prigodne predstave. Brojem stranica komedije mu sigurno ne zauzimaju prvo mjesto: napisao je »Lažu i paralažu«, »Tvrdicu ili Kir Janju«, »Zlu ženu«, »Pokondirenu tikvu«, »Ženidbu i udadbu«, »Beograd nekad i sad«, »Čandrljiv muž«, »Rodoljupci«, i neke manje šale.

Kako su podaci o životu i radu Marina Držića prema ovim Sterijinim bogati, šareni i kako u svojoj nepotpunosti dopuštaju da ih mašta rekonstruira na širokoj mediteranskoj renesanskoj pozornici — od Dubrovnika, Siene do Carigrada — na kojoj se taj pustolovni opat kretao u preraznim funkcijama sigurno i poduzetno, kao tipični sin svog stoljeća. Kod Sterije činovnička tuga, marljivi kancelarijski rad, a kod ovog nećaka pjesnika Džordže, dubrovačkog pučanina, život pun kontrasta naglih društvenih uspona i još naglijeg pada. Ni tačnu mu godinu rođenja ne znamo, no svakako u prvom deceniju šesnaestog stoljeća, kad se rodio (vjerojatno 1508), nekad bogata pučanska porodica Držića već je osiromašila i njemu talentiranom orguljašu, ne preostaje ništa drugo no svećeničko zvanje, koje ne bješe baš osobito unosno, no zato relativno sigurno. Sa oko trideset godina odlazi u Sienu (1538), da ovdje na sveučilištu napravi brzu karijeru. Rektor univerzitetskog konvikta i vicerektor čitavog sveučilišta. Italija u zrelom cvatu kasne renesanse. Prije dva decenija (1520) napisao je istom Niccolo Machiavelli komediju koju će tek rad Molièra premašiti (Voltaire), vrijeme tzv. renesanske sienske komediografije, Michelangelova zrelog rada, Vasarija, Cellinija a u Veneciji Tiziana. Vrijeme, kad kardinali pišu lascivne komedije i kad komediograf pamfletist Pietro Aretino (1492—1552) bezobrazno i samosvjesno izjavljuje da je »ne tražeći službe, ne polazeći dvorova, ne mičući ni nogom sve... vojvode, knezove i kraljeve prisilio, da plaćaju danak kreposti...« To je, doduše, labuđi pijev jednog kulturno-umjetnički sjajnog perioda svjetske historije što bruji oko dubrovačkog veselog opata za njegova višegodišnjeg talijanskog boravka, no u tom svijetu i bljesku bogatstva formira se fizionomija njegova kasnijeg književnog stvaranja. Tada po povratku u Dubrovnik prati sumnjivog austrijskog pustolova grofa Rogendorfa na njegovim putovanjima od Beča do Carigrada. Zaređen je kasno ne učiniv nikakve osobite svećeničke karijere, da, javivši se kao komediograf istom u to vrijeme od 1548. do

smrti napiše jedanaest komedija i pastirskih igara (koliko nam je danas poznato) i da prevede (s talijanske preradbe) Euripidovu »Hekubu«. I onda predsmrtni protest: optužba tog pučanina na dubrovačku oligarhiju koju je godinama zabavljao sa svojim družinama (Pomet-družine, Garzarija i Njarnjasi), sadržana u ogorčenim pismima toskanskom vojvodi Cosimu, kojeg moli intervenciju protiv dubrovačkih aristokratskih »luda i nakaza« a za demokratska prava. I napokon emigracija: boravak u Firenci i smrt u Veneciji 1567, devet godina prije Tiziana.

Ne, to nije Sterijin život koji se ugasio u pesimističkoj rezignaciji, nego burni, veseli, pustolovni i poduzetni život renesansnog čovjeka koji je zaslužio da bude literarno obrađen mnogo bolje no što je to učinio Milan Šenoa u komediji »Kako vam drago« (g. 1893). Ali ipak, ne dajmo se zavarati tom komparacijom dviju epoha i dvaju temperamenata.

Svakako, kada je poslije duge šutnje progovorila o Steriji, književna je kritika imala pred sobom velik opus plodnog pisca, koji je nakon kratkotrajne slave bio gotovo potpuno zaboravljen. Poslije Skerlićeva pravilna suda, sa Sterijinim se djelom dogodilo ono što se zbiva sa svakim djelom plodnog pisca: u centar kritičarske pažnje ušla je ona njegova stvaralačka djelatnost koja nije samo više ili manje uspio kulturno-historijski dokumenat nego pravo, živo umjetničko stvaralaštvo. Romanopisac, prozaik, pjesnik, tragičar Sterija Popović ustupio je mjesto komediografu. Premda se javljahu i javljaju glasovi da treba provesti reviziju čitavoga Sterijina opusa, jer bi se u njegovim historijskim dramama i tragedijama po svoj prilici našlo iskonske drame vrijedne oživljavanja (Milan Bogdanović), ipak je nesumnjivo da je Sterijina veličina u onoj djelatnosti koja je, pošto se pojavila, toliko uzbudila Joakima Vujića da ju je istjerao iz literature, prozvavši je »koekakovi pabirci, sporedci i male ot dva ili tri lista ili tabaka knjižice kao na pr. Sanovnik, Čir Janja, Pokondirena tikva...«. Sterija Popović, prvi srpski komediograf, jedno od najvećih imena jugoslavenske dramaturgije, predmet je i ovog napisa. I još uže: »Sterija, pisac »Kir Janje«, »Pokondirene tikve« i »Rodoljubaca«.

I o Sterijinoj komediografiji pisala je srpska građanska kritika dosta. U već spomenutoj raspravi »Srpska drama u XIX veku« Pavle Popović profesorski je pedantno analizirao, osim »Rodoljubaca«, sve njegove važnije komedije, došavši do zaključka, da

»sasvim neočekivano, u vremenu kad mi u Joakimu ne dobijamo ni prevodioca Molièra, kojega smo mogli očekivati, u Steriji dobivamo odjednom jednog, srpskog Molièra, kako bi se moglo reći. Po načinu i procedurama pisanja, po rodu komedije koji je negovao, po lepom talentu kojim je to uspevao, Sterija je odista jedan, možda nesvesni poslednik Molièrov... Izbor originalnih tipova, lokalna boja u slikanju, tačnost posmatranja i verno hvatanje crta iz života, docnije smelost, puna iskrenost i osećan pesimizam — to su osobine Sterijine kao pisca komedije.« (Pavle Popović: »Srpska drama u XIX veku«.)

Premda je paralela Sterija—Molière u toj raspravi provedena kruto, samovoljno i često nedokumentarno, jasno je naznačena zasluga Sterije Popovića za stvaranje srpske nacionalne dramaturgije. (»Sterija je prvi originalni pisac komedija u nas, i njegova pojava čini epohu u ovoj književnoj oblasti.«) Svojim kritičkim metodom, unatoč nekim ispravnim konstatacijama, Pavle Popović nikako nije mogao otkriti onu povezanost vremena i pisca, ono međusobno proturječje i uvjetovanost društvenih pojava koji omogućuju i formiraju talenat, koji mu stvaraju krila i okove, oživjeti atmosferu njegova vremena i njegova djela. Lik čovjeka, koji se javio tako nenadano, bez ikakvih domaćih uzora na području stvaralaštva, koje je mucalo kroz prijevode Joakima Vujića, tek bilo načeto s Lazarevićevom igrom »Prijatelji«, ostao je naravno zamagljen i nejasan. Ne osvijetliti društvene i ekonomske snage što naglo preobražavaju život srpskog življa u Carevini na početku XIX stoljeća, formiraju novi tip građanina te uvjetuju revolucionaran polet na svim poljima kulturnog života, reflektiraju se na malu kneževinu Srbiju koja je jedva osigurala minimalnu slobodu, ne osvijetliti sva proturječja tog vremena — znači ne shvatiti sve ono što je nosilo Dositeja kroz Evropu, što je

omogućilo Vukov rad, što je Joakima Vujića, jednu nesumnjivo interesantnu i zaslužnu pojavu, učinilo »ocem srpskog pozorišta«, što je tjeralo Steriju Popovića da kao dvadesetčetvorogodišnji mladić napiše ovaj predgovor svojoj prvoj komediji »Laža i paralaža«:

»Ljudi su od prirode više smeju nego plaču sklonjeni, i zato mislim da ovo veselo pozorište pri svim nedostatcima (od kojih retko koja knjiga osobito kod nas, i pri ovim obstojatelstvama uteći može) badava na svet ne izlazi. Konac moga pisanja bio je ispravljenije; a misao, da u šali kazana istina više nego suva materija dejstvuje, na ovakovi me predmet navela; niti se ko, po mnjeniju mome, lakše popraviti daje, nego kad se sam svojim budalaštinama smejati počne. Naći će se, može biti, gdekoji od čitatelja mojih, koji su naravi Aleksi shodni: a biće i čitateljica, koje su kao Jelica vospitane; ovima ako delce moje malo mozak osoli, ja ću se radovati, i mome trudu čestitati sreću.

U Vršcu, 1. julija 1830.

Sočinitelj.«

I ne samo to. Tek pošto je osvijetljeno to vrijeme, može biti razumljiv entuzijazam tog čovjeka, koji piše komedije, u prvom redu za čitatelja s nadom da će doći i do gledaoca (»jer je vreme, mislim, da se i kod nas teatri zavedu«), te koji pet svojih dramskih djela besplatno (»bez svake nagrade i plate«) ustupa Upraviteljstvu srpskog teatra (1842), da — nasmijavši hiljade, prikazivan na svim turnejama prvih jugoslavenskih stalnih i putujućih družina od Novog Sada i Beograda do Zagreba i Siska — sa svim tim podacima upornosti, požrtvovnosti, trijumfa i solidne profesorske i činovničke karijere satka životopis u gorku tragediju. Životopis prvoga srpskog komediografa, u suštini gorak i težak kao i životopis Gogolja i Molièra, tema je koja traži svoje umjetničko oblikovanje. Pisac te biografije morat će, među ostalim, da se služi dosad najboljom analizom Sterijina vremena i sredine, najpreciznijim sudom o njegovoj važnosti, kratkim esejem Jovana Popovića »Sterija Popović i počeci srpske drame« (»Naša književnost«, 1946). Tu će naći i ove rečenice:

»Ako pogledamo na onaj popularni portre Sterijin, na to dugoljasto lice sa podužim nosom i zaturenim čelom, na te učtivo ufitiljene brkove iznad disciplinovanih usta, na tu glatko začešljanu dugu kosu, koja visi na jedno klempavo uvo, nešto će nas impresionirati u tom uljudno običnom uglastom licu: ispod malo začuđenih dignutih obrva, te krupne crne oči, koje mirno i netremice gledaju ispred sebe. Razume se da se karakter i značaj čoveka ne može gatati po fizionomiji. Ali te mirne, pametne oči stvarno su umele da vide, iako im je sredina nametala uzak horizont. Zabluda je imao ali konvencionalnih iluzija nije imao, a istina o društvu i dobu probijala se i kroz taj uski horizont, i kroz te zablude, i kroz te skromne pretenzije da zabavlja narod — jer je u težnji za istinitim oblikovanjem viđenog i doživljenog imao tako snažan realistički zahvat, da su mu dela trajnija no što je i sam mislio.« (J. Popović: »Sterija Popović i počeci srpske drame«.)

* * *

Svako kazališno djelo u kojem pisac želi i uspijeva da realističkim metodom fiksira pojave svog vremena sadržava u sebi vrijednost dokumenta. O piščevoj stvaralačkoj snazi ovisi da li će mu djelo biti samo ilustrativni, kulturno-historijski ili umjetnički dokumenat svog vremena. Dok se prva dokumentarnost može nalaziti u nekom djelu bez druge, obratan je slučaj nemoguć. »Ni sociolog ni književni istoričar koji bi htjeli da zađu u tu epohu ne mogu obići Steriju.« (Milan Bogdanović, »Stogodišnjica Sterijine drame«; 1927.) I doista, kao svako pravo umjetničko djelo, i Sterijina su komediografska ostvarenja impresivna zrcala odnosa i sredine njegova vremena. U njegovim monolozima, dijalozima, situacijama, kao u najvažnijim kulturnim i sociološkim dokumentima fiksirana je stvarnost koja je u svom društvenom previranju pružala komediografu nepresušni materijal za satiru, ironiju i burlesku. U zapažanju detalja, u konkretiziranju određenih društvenih odnosa, u upotrebi živog rječnika i tipiziranju nekih pojava Sterija je ravan svima velikim, svjesnim i nesvjesnim sljedbenicima Aristofanove djelatnosti; za proučavanje kulturne historije naših naroda njegova je važnost jednako velika kao i Marina Držića.

Važno je da se taj Sterijin kvalitet istakne upravo zato što je on tako rijedak u jugoslavenskoj dramskoj prošlosti. Većina naših dramskih tekstova ne samo da nisu nikakav umjetnički, oni nisu ni realističko-ilustrativni dokumenat svog vremena. Pomodni, lažni, blijedi, takvi tekstovi obično govore samo o lošem ukusu klase koja je punila kazališne dvorane. U poplavi kazališno kliširanih fraza, u čijem se krilu stvara poseban scenski jezik i govor, izmišljenih zapletaja, liriziranih štimunga, u traženju »velike dramatike« i »patetike« naravno da je kazalište moralo izgubiti svaku vezu s konkretnom životnom stvarnošću. Samo su pojedinci uspjeli da se odrvaju tom pogubnom »literarno-kazališnom ukusu«, koji je forsirao sve drugo samo ne realizam. A baš taj kvalitet vjerodostojnosti, unatoč svoj pomodnosti fakture Držićevih komedija i škrtosti Sterijine scene, imaju ova dva naša najveća komediografa. Obojica imaju u svojim tekstovima onih umjetnički oblikovanih podataka koji ilustriraju mnogostruku stvarnost često rječitije no sve ostale historijske i sociološke rasprave o njihovu vremenu. Ti podaci čas su više općeniti, čas konkretno-lokalni; u oba slučaja jednako dragocjeni!

Treba samo podsjetiti na Marxov primjer, da bismo shvatili veliku naučnu korist od ovako oblikovanih podataka. Pišući o novcu i robnom prometu u prvoj knjizi »Kapitala«, nakon što je citirao Kolumbovo pismo s Jamaike 1503 (»Zlato je divna stvar! Tko njega ima, gospodar je svega što želi. Njegovom pomoći mogu se čak i duše u raj uvoditi.«) i pošto je ovim preciznim riječima karakterizirao vrijeme robnog prometa (»sve je na prodaju, sve se može kupiti. Promet postaje velika društvena retorta, u koju svašta upada, da iz nje iziđe kao novčani kristal. Ovoj se alkemiji ne odupiru čak ni moći svetaca, a još mnogo manje druge ne tako grube res sacrosanctae, extra commercium hominum«...), Karl Marx ilustrira svoju tvrdnju — da novac »sa svoje strane. kao radikalan borac za jednakost, briše sve razlike« — citatom iz Shakespeareove drame »Timon Atenjanin«, a odnos antiknoga helenskog svijeta prema novcu citatom iz Sofoklove »Antigone«. Upravo je citat iz Shakespearea za

nas važan jer sjeća na rečenice našeg Držića iz komedije »Skup«. Iste renesansne prilike rodile su ista opažanja, isto zaključivanje. Naravno, scena je i situacija potpuno različita, kad Timon nakon svih svojih razočaranja u prijateljstvo i humanitet ljudskih odnosa, u četvrtom činu, u šumi, u dugom monologu osuđuje zlato, što ga je našao u zemlji kojoj se obratio da mu da korijenja, i scena u kojima stari škrtac i njegov nesuđeni zet Zlati Kum rezoniraju realistički bez patosa, jedan sa strašću, drugi nezainteresirano, o istom tom zlatu koje je tako promijenilo odnose u njihovu Dubrovniku. No žar riječi ipak nisu slične:

»Zlato? dragocjeno, blještavo crveno zlato?... S nešto od njega može se crno učiniti bijelim, ružno lijepim, zlo dobrim, staro mladim, kukavica junakom, nisko plemenitim. Zašto to, o bogovi Olimpa? Ono vam odvlači svećenika od oltara, ono poluzdravim izvlači uzglavlje ispod glave. Da, taj crveni rob stvara i raskida svete veze, blagosivlja prokletnike, pribavlja draž gubavcu, dovlači lopove na senatorske klupe, i donosi im titule, počasti i klanjanja. On je taj koji ostarjeloj udovici privlači prosca...«

Prebacimo tu prozu u stih originala, dodajmo Timonove kletve na Atenu, njegovo ogorčenje na čitav ljudski rod, sočnost metafora u rječniku zreloga Shakespeareova stvaralaštva, uklopimo tu scenu, sličnu po svom dubokom ogorčenju i razočaranju na poznate scene kralja Leara, u čitavu kompoziciju »Timona Atenjanina« i mi smo naravno u potpuno drugoj atmosferi i sredini no što je ona koja okružuje Držićeve komedije, mi potpuno drukčije čujemo i osjećamo te riječi nego kad ih gotovo iste izgovaraju Marinovi suvremenici na dubrovačkoj ulici.

»Ma je lakomos svijet zaslijepila: kroz dinar svak gleda, na dinar svak pozire; što hoće razlog i što je bolje za čovjeka, od toga je svak slijep.«

Ili

»Gdje godi sam, lje sam s misli na zlato, koje mi je doma, koje bez vonja veći vonj ima neg svi vonji. Strah me je, njeki ga

su obonjali. Ki mi se prije ne javljahu, sad mi se javljaju. Ah, ah, našli su.«

A sve je to tako, jer:

»pri zlatu se gubi dobrota, zlato šteti ljudi, a komodita lupeža čini, a zlato je kalamita. Amor nije amor, zlato je amor; zlato stare — mlade, lijepe — grube, svete — griješne, svjetovne — crkovne pridobiva. Zato se sada zlati osli dokturaju, er su zlatni: vas je u njih razum, pripilo, lijepo, bogato, mudro; zlatu se i prvo mjesto dava.«

A:

»Prijatelji od današnje dobi, dokle im se menestra, dotle te ljube; kad nije veće što menestrat, i ne znaju te.« (Marin Držić: »Skup«.)

Naravno, razlika je velika, međutim, kao kulturni i sociološki dokumenti oba su teksta jednake vrijednosti: na podlozi Plautove komedije Držić je progovorio o šesnaestom stoljeću jednako vjerodostojno, snažno i kritički kao i njegov mlađi veliki suvremenik na podlozi legende o Timonu, najvećem mizantropu antike. A isto takav dokumenat ostavlja i Sterija Popović u svom »Tvrdici,« u Kir Janjinu strasnom monologu nad zlatom, dokumenat o jednoj čitavoj klasi koja nastupa na početku devetnaestog stoljeća na podunavskoj društvenoj areni, da svojim djelovanjem podruje sve dotadašnje već dotrajale feudalne društvene oblike. Premda služi Steriji u prvom redu za karakterizaciju glavnog lica, taj monolog po svojoj općenitosti nosi također vrijednost kulturno-sociološkog dokumenta prvog reda...

»Kako mi rasti srcu, kad vidim moj lepi dukati, kad gledim moj krasni taliri i kad pazim veliki pakli sos banku! Što ću da mu dam? Ovo kaži: ‚Nemoj mene, gospar!' Ovo opet viče: ‚Nemoj mene, ja sum lepa!' Škilji mali, nećim da vas prodam, oćim da vas kotim, više, sve više, ja dovde! *(Pokazuje vrh sanduka.)* Pak onda da legnim, da spavam slatko...«

Ilustrativna dokumentarnost stvarnosti Držićevih i Sterijinih komediografskih tekstova mogla bi se prikazati s mnogo primjera. Zadržat ćemo se samo na prikazu što ga oni daju u odnosu između posluge i bogatih novih gazda, osobito na šikaniranju pomahnitalih gazdarica modom i mondenošću. U čitavom djelu Držićevu ništa nije klasičnije za to no tužaljka Omakale iz »Plakira«, koja je po vlastitom priznanju »bijedna... išla nad pšeničen kruh iskat, a sjetna od gospođe utekla... koja mi je kako smokvu glavu bijaše učinila...« Nariče tako ta djevojka u toj veseloj pastirskoj igri, gdje se zaljubljenici stari i mladi miješaju među vile, gdje caruje Kupido i sin njegov Plakir, i ta njena grubo realistična tužaljka nesumnjivo djeluje disharmonično u igri noseći u svom tonu i ritmu ozbiljnost optužbe. Nešto je puknulo na toj idiličnoj pastirskoj sviraljci — kroz tužaljku progovorila je teška, ozbiljna narodna riječ:

»Moj starče Omakalo meni ne može gora uspomena bit neg zao život, koji mi gospođa zadavaše. S tugom ti ću, nesrjećna, spovidjet, ma t' ne ću stoti dio kazat od tuga, kojijeh sam š njom imala. Jaohi, ružna Omakala, poslala bi me i rekla bi: ‚Omakala, pođi u Đura crjevjara, je li obijelio one crjevje, koje se, ružna bijele svaki dan, i je li ohšubre sašio, je li pantufe na bnetačku svršio' — nu broji koliko posala — ‚i pođi na Podmirje u one' — i ime joj sam zaboravila — ‚i da t' u škatulici da bijeloga, crljenoga, u gostarici vodice, u krpici njekijeh guba' — pametuj! ‚Pođi za rigulet, pođi za spik i svrati se u Sentalije na Garište i ponesi joj tartare, što mi su s pira poslali.' Tako ja neboga i zabudi: zanesi tartaru u Šile crjevjara. Šile me gleda: ‚Tko je poslao?' — ‚Gospođa je poslala.' Svrati se u Džan-Fidžina i kupi glavičatijeh igala. Donesi ja velicijeh igala; vraćam se doma. Zla došla! ‚Gospo', velim, ‚crjevjar je zahvalio'; a ona meni: ‚Na čem, brižna?' — ‚Na tartari.' — ‚Na kojoj tartari?! Gdje si ponijela, ružna vazda?' — ‚U crjevjara, kako mi si rekla.' — ‚Nije! U Sentalije, brižna pošla i sjetna vazda! Čeka!' U Šile! A oko moje brižne glave cokula igra! Istupila je dušom mojom, toliko cokula mećući mi glavu; a ja, neboga, ne mogu toliko pametovat. A ujutro dozove me, rukovet glavičatijeh igala držeć u ruci:

pribod' ovdi, pribod ondi, da mi se moz smete toliko pribadajući; a kad što zlo učinim, — a nigda joj nijesam prava, — ono me mekom rukom ljusne u nos, tako mi se svi sviénjaci obrnu okolo...«

»A tužna, kad joj ulomih njeko gvozdjice, jaohi ve meni! A prije o bijeh od okla razbila drugo, čijem njeke čičke oko glave čiča: bijedna Omakala, koja martorija podnijeh! Ako ja nijesam tužna sve grijehe uza nju platila, tad se veće ne izlazi iz purgatorija! A, bijedna, ujutro toliko koreta sapina, traka, tračića, dušom mojom, toliko litar konaca u te trake ide: sapni primetak, sapni opet koret vethi, koji je još u majke nosila...«

»Er, moj Omakalo, nose naše gospođe, najliše kad idu u crkvu ali na pir, brjeme svite na sebi, koje jedva bi jaki bastah ponio: primetak, koret vethi, kožuh ali t' koret od toliko lakata, pak suknju, koja je dvaesti i osam lakata široka — koliko t' uteza, ja ti najbolje znam, koja ju ujutro i pobjed vadim iz kofana, a metlicom se, kad se ide nadvor, četa, četa. A kad se je sve učinilo, gospar vika: ,Oslico, magarico, kad se će na komardu poć?' Dođi ja s komarde na brjeme od objeda, pristavi — gospođa se s mise vraća: odpni gospođu, a ne imaj kad spjenit; svuci gospođu, a lonac kipi; da' gospođi košulju, da se promijeni a lonac iskipje. Gospar ide na objed, a meso ni uzavrjelo. Gospar vika: ,Kupi vina, naprav' trpezu, daj djeci jesti prije toga, i pođ' dones vode iz gustijerne' — sve ujedno! A gospa me se meće cokulom: ,Oslico, što su tolike besjede s gosparom i raspredance?' A ja, neboga grješnica božija, velim: za moje sam grijehe došla u purgatorijo! Blaženici se priporučujem, korunicu govorim, a idem po vino. A zle česti oko mene se vrte a vele mi: ,Kad ćeš kolende uzet? Kad ćeš po ono doć? Udat se je dobra stvar.' A oni pravi: ,Nuti ti buhe na vratu. Što bosa ideš?' A ja neboga od tolicijeh čuda mislim, kako nijesam iz pameti izišla. Učinih zavjet, učinih senjao na sebi — utekoh, pođoh u pustinju; ma bijedna ne znam kud ću, ni što ću, ni gdje sam ovo.« (M. Držić: »Plakir« iz II čina, četvrtog prizora.)

Na osnovu ovih i sličnih Držićevih citata Živko Jeličić je u svojoj radnji »Marin Držić, pjesnik dubrovačke sirotinje« izgradio s ostalim podacima pogled na svijet ovog našeg prvog komediografa: takve teze lako prerašćuju u hipoteze. Ostanimo u okviru ovog eseja i zadovoljimo se konstatacijom da su ti citati prvorazredni primjeri Držićeva ilustrativnog realizma.

No zar nije i Sterija ostavio iste takve dokumente u mnogim svojim komedijama? Sjetimo se one groteskne scene kada Kir Janja čini račun sa slugom Petrom, kada izračunava da mu nagluhi sluga za jedanaestgodišnju službu duguje osamnaest forinta četrdeset i četiri krajcara:

PETAR: Šta veliš?

JANJA: Si čini gluvo! Novci daj, kad kažim lepo!

PETAR: Pa plati mi, de, kako znaš! Ja sam zadovoljan.

JANJA: O čekaj, ugursuz! Idim da ti dam na magistratu. Da ti obesi, znaiš?

PETAR: Dobro, dobro. Bar da znam, kod koga sam služio!

da i u tom priglupom sluzi na kraju sine spoznaja:

»Ta da ga je pseto toliko godina služilo, pa opet bi trebalo drugojače da postupa...!«

Dok je s »Rodoljupcima« mislio da pruži »privatnu povesnicu srpskog pokreta«, jer »sve šta je bilo dobro, opisat će istorija: ovdje se samo predstavljaju strasti i sebičnosti«, te je, unatoč razbijenosti u kompoziciji i detaljiranosti pojedinih slika, ostavio nesumnjiv historijski dokumenat pretvorljivosti i hipokrizije jednog sloja ljudi koji su se našli u oluji vremena sa svojim sitnim egoističnim računicama, on je ne samo u »Pokondirenoj tikvi«, »Beogradu nekad i sada« nego i u svojim slabijim komedijama, kao »Zla žena«, ostavio stranice koje mogu služiti kao podatak o »idiličnom« životu u građanskim kućama. Patnja Omakale dobiva svoj pendant:

PERSIDA: Šta zapovedate, milostiva gospoja?

SULTANA: Devojko, ti ćeš meni život prikratiti. Koliko sam te puta vikala? Hoćeš da trčim u kujnu za tobom, da te molim da dođeš, je li? Lenjiva trago, ne zaslužuješ ni onaj lebac što ga mnjaviš!

PERSIDA: Za Boga, milost...

SULTANA *(zamahne):* Sad ćeš se obrecivati, naopako! Misliš da sam ti ja vincilirka, da se kriviš na mene? Šta si stala? Nemaš nikakva posla?

PERSIDA *(pođe).*

SULTANA: Tako, sad mi počni još inat terati. Samo ti meni uz nos, pa ćeš dobro proći. Kud si se zauzela, kuda ćeš?

PERSIDA: Ta za Boga...

SULTANA: Ih! Dokle ćeš me jesti, Luciferu, tako da ti reknem! Tri stotine vraga iz tebe se vitlaju, kad pomoliš taj tvoj jezični jezik. — Oh, Bože! Zašto sam došla u ovu kuću? Zašto me nije mati bolje umorila, nego me za ćoravca dala!

PERSIDA: Zapovedate štogod, milostiva gospoja?

SULTANA: Zapovedam da ti boginje obraz izrešetaju, da te ni jedan momak ne pogleda, znaš, kad me toliko jediš.

PERSIDA: Molim, šta vam se priključilo, te ste tako ljutiti?

SULTANA: Gledaj ti špiona, kako bi htela da se i u tajne moje pleće! Škoda, što nemam rđavu narav, da ti taj jezični jezik do kraja iščupam, da ne progovoriš ni jednu reč, dok si god živa. *(Hoda gore i dole.)* Šta si se usićila? Hoćeš da te molim da govoriš? Jogunasti rode, neće me đavo od tebe nigda kurtalisati?

PERSIDA: Kad vam je teško od mene, a vi me otpustite, ja ću meni naći službu.

SULTANA *(ćuši je):* Hoćeš da mi jednako ideš uz nos. Je li ti izišlo vreme, a? Hijeno ženska? Ni dva dana nema od kad si došla, pa već si mi se popela na glavu. Ubio Bog i onoga, koji te je doveo na moj vrat! Ali zna on šta radi, žao mu je da mi i jedan sat, jedan minut prođe u miru bez jeda.

PERSIDA (O Bože, Bože!)

SULTANA: Šta mumlaš, nemaš svoga posla? Sestro Luciferova, ti ćeš mene u grob oterati. Šta si stala kao proštac na sred sobe?

PERSIDA *(pođe).*

SULTANA: Ali dok ćeš me jesti za Boga i po Bogu! Zar ne vidiš kakva ti je soba? Kako ti je namještena postelja? Kako ti stoji ogledalo, a? A znaš da se dereš za plaću.

PERSIDA *(priđe krevetu da namešta).*

SULTANA: Tako, donesi prah još i s tavana, da mi sasvim prsi izeš. Misliš, moja je mati bila govedarka, kao ti što si? Kukavico ženska, nemaš pameti ni kao buva!

(J. S. Popović: »Zla žena« I čin.)

Doista, ta je scena potrebna Steriji za karakterizaciju glavnog lica, za prikaz Sultanine naprasitosti i prokšenosti, koje će se u komediji batinom izliječiti, ali po svojoj impresivnosti nitko se ne može oteti dojmu realnosti te scene, koja nije hirovito izmišljena, nego je tipizacija jednog postojećeg kućnog odnosa. A o tome, da je Sterija u nastupu pjesnika Ružinića u komediji »Pokondirena tikva« dao genijalnu satiričnu sliku čitavog književnog stanja jedne epohe, pisao je vrlo uvjerljivo Milan Bogdanović u već citiranom članku.

Da, Sterija je više no i jedan naš kazališni pisac devetnaestog stoljeća u svojim komedijama ostavio dokumente svog vremena. To je velik kvalitet njegovih tekstova, to je dokaz njegova realizma. No kao što Marin Držić ne živi poslije četiri stotine godina na našim pozornicama samo zato što je u svojim komedijama dao najvjerniju sliku Dubrovnika svog vremena, ne samo zato što je u svojim tekstovima zapisao živu, našu narodnu riječ, tako ni Sterija već godinama ne osvaja svojim repertoarom općinstvo samo zato što je u svojim dijalozima ostavio korisne podatke historicima i sociolozima. Ne! I tim se kvalitetom u vjernom prikazivanju prilika svog vremena putuje u kazališnu arhivu! Na daskama se živi samo onda ako se na osnovu tih podataka uspiju stvoriti živi ljudi, karakteri ili tipovi, koji u toku radnje stupaju u ljudske konkretne odnose. Ako to uspije piscu, njegov se ilustrativni realizam pretvara u umjetnički, iz mase fiksiranih životnih podataka stvara se zaokružena umjetnička slika.

* * *

Već se pola stoljeća svi kritičari slažu u tome da je Sterija bio izraziti dramski talenat, jedan od onih rijetkih talenata čitave jugoslavenske dramske umjetnosti za koje možemo upotrijebiti prilično nesretan, ali uobičajen izraz —

kazališni čovjek. Uočivši realistički mnoge podatke, on se njima služio u oživljavanju ne samo atmosfere i sredine nego i u kreiranju svojih karaktera. Često se i prečesto govorilo o tome kako mu fantazija nije bila odviše bujna, kako je posuđivao radnju i pojedine scene iz strane komediografske literature. Slučaj se s Držićem tako ponavljao, slučaj lažnoskroman, stidan i lišen svakog temelja. Doista, i na području dramskog stvaralaštva ima književne krađe, no ona počinje od onog bitnog sadržaja što se nalazi u svakom dobrom dramskom tekstu. Da se samo krađa bitnog sadržaja ne zove plagijatom, Plaut i Terencije bili bi nesumnjivo najokradeniji autori, a Molière, Shakespeare, Gogolj bili bi plagijatori. Nepobitna je činjenica da su situacija i intriga elementi koji se često ponavljaju u dugoj komediografskoj prošlosti, ponavlja se i predmet kritike i satire (obično neka opća mana: škrtost, rasipnost, lažljivost, pretvorljivost, surovost, kaćiperstvo, prepotencija itd.) — no ono, što sve te tekstove bitno razlikuje, jeste, kojim je bitnim sadržajem ispunjena situacija, u kojim se specifičnim umjetničkim uvjetima, za svako djelo različitim, vodi i razvija intriga, kakvim je potencijalom, uvjerljivošću personificiran predmet kritike i satire, kako su građeni karakteri ili tipovi, koji su nosioci i predmeta satire i sredine, što stvaraju i intrige i situacije. Zato, dok je u načelu dopušteno komparirati ostvarenja Sterije Popovića s Molièrovim, nikada se ne smije zaboraviti na osnovne razlike koje ne rezultiraju samo iz jače ili slabije nadarenosti, ne samo iz sve različnosti materijalnih životnih uvjeta u kojima su se ti autori formirali i razvijali nego i u osnovnoj sadržini, koja Sterijinu komiku i satiru čini originalnom.

Sterija je doista potpuno svoj, a time i naš, u stvaranju svojih komediografskih likova. Tu treba u prvom redu tražiti njegovu veličinu. Dok je u slabije ocrtanim likovima, kao što su rezoner Gavrilović (»Rodoljupci«) ili Mišić (»Tvrdica«), ostao u granicama osrednjosti, u svojim najboljim karakterima i tipovima on je kritički suvereno progovorio o svojoj epohi. Uostalom, rezoneri su obično najbljeđe figure i u Molièrovu kazalištu; ni Fonvizin nije u svojoj komediji »Nedorašče« uspio da oživi tekst Staroduma. Premda nije ni

najmanje kazališno interesantno lice — upleten u radnju očitom namjerom da je zamrsi i razmrsi — spretni i sretni ljubavnik Mišić ipak ima neku ilustrativnu dokumentarnost. Bezizražajan, hladan, s nesumnjivim koristoljubivim namjerama, kad osigurava i sprema svoju ženidbu, Mišić i protiv volje autora ostavlja realističnu sliku korektnog, karijerističnog provincijskog činovnika koji zna što hoće i onda kada voli. Međutim, Sterijin se realizam u crtanju kazališnih likova penje do pravih, velikih umjetničkih ostvarenja u karakterima i u tipovima Kir Janje, Juce, Feme, Ružinića, u skicuozno nabačenim likovima »Rodoljubaca«, zvali se oni Žutilov, Lepršić, Šerbulić ili gospođa Zelenička. Čitav miješani jezični materijal vremena Vukove borbe, bogat lokalizmima, tradicionalnim staroslavenskim nagrdama, švapskim i mađarskim iskvarenim uzrečicama i frazama, on će upotrijebiti za karakterizaciju svojih lica. Svakom će dati ne samo njegov rječnik nego i njegovu individualnu stilizaciju. Psiholog, on će žrtvovati i živost, a neki put i uvjerljivost radnje, samo da do kraja izvede, osvijetli i oživi likove. A kakvi su to likovi?

Kazališni lik može biti karakter, tip, reprezentant klase, zanimanja, političkog uvjerenja (budućnost je komedije Diderot zamišljao s takvim likovima), personifikacija neke moralne ili intelektualne kategorije i simbol. Realističan teatar — a komediograf Sterija Popović pravi je realist — operira obično samo karakterom i tipom, rjeđe reprezentantom, vrlo rijetko personifikacijama, a nikada simbolima kao kazališnim likovima. Naravno, zamisliti karakter bez uopćavanja na glavne crte, bez njegove scenski izražene čvrste veze s ostalim tipovima i karakterima s kojima stupa u odnose, vodi dijalog, stvara situacije, nosi ahitektoniku komedije, znači ne znati što je ne samo karakter nego i kazališni lik uopće. I još nešto: ima hiljade dramskih tekstova koji su imali pomodnog, tzv. kazališnog uspjeha, u kojima nije oživotvoren ni jedan kazališni lik, premda su uposlivali velike ansamble. U takvim slučajevima beživotne su autorove figurice potpuno podložene njegovoj samovoljnoj intrigi ili radnji (velika većina tzv. komedija intrige), takvi su tekstovi

prazan papir, premda ispisan zvučnim frazama (velika većina romantično-historijskoga građanskog kazališta), oni su pomodna, iskonstruirana kazališna roba, a nikakva umjetnost.

Komparirajući ostvarenja Shakespearea i Molièra obično se govori o tome da je prvi kreirao u prvom redu (ne isključivo) karaktere, a drugi (također ne isključivo) tipove. I to je tačno. Ako se i ne može, sa Strindbergom, kazati da je Harpagon personifikacija škrtosti kao takve, on je svakako tip škrca u određenim uvjetima građanskog, ekonomskog razvitka. Upravo je zato još uvijek živ, nije papir, nije apstraktni pojam na dvije noge, nego je konkretni čovjek urastao u zemlju, u kojem se kao u zrcalu ogledavaju svi škrci bez obzira na geografsku širinu i dužinu u sličnim ekonomsko-socijalnim prilikama. To bismo mogli kazati za čitavu besmrtnu galeriju Molièrovih tipova, počevši s Tartuffom. Potpuno su drukčije građeni karakteri npr. Shylock ili Kir Janja.

Kao i Plaut, Držić i Molière, i Sterija je prikazao škrca s namjerom da napiše satiru o škrtosti i gramžljivosti, da djeluje odgojno na čitače i gledaoce. No on nije samo svog glavnog junaka izgradio iz lokalnih prilika svoje uže domovine, obojio ga specifičnim koloritom njegova grčko-cincarskog porijekla nego ga je individualizirao do karaktera. Taj karakter sadržava u sebi neke tipične često jako naglašene crte, to je tačno; no one nisu toliko jake da bi ga prebacile u opći tip. Nije uzalud ili samo zbog jezika autor Kir Janju učinio Grkom, nego je time naglasio svu njegovu razliku od ostalih trgovaca lihvara i škrtaca istog vremena, razliku o kojoj uostalom govori Kir Janja. No da li je Kir Janja možda tip Grka ili Cincarina koji su na ovom našem prostoru razvili veliku trgovačku aktivnost u XVIII i na početku XIX stoljeća i bili gotovo trgovački monopolisti u tom vremenu? Doista, Kir Janju veže više nego jezik s njegovim emigrantskim sunarodnjacima koji su izvozili staklo iz Austrije, žitarice i stoku iz Ugarske, zakupljivali pašnjake, uzimali u najam državna dobra, ribolove, točenje vina i rakije, poreze, mešetarili otpacima i valutama, stvarali kompanije na trokutu Pešta, Beč, Atena, mnogo pripomogli dizanju i

formiranju naših gradova. No ipak on nije tip toga poduzetnog elementa, kao što nije otac nesretne Rubempréove ljubovce Esthere lihvar Gobseck ni tip jevrejskog lihvara, ni lihvara uopće, nego je sa svojom specifičnom gramžljivošću, ljubomorom i tragikom besmrtni karakter bogate Balzacove galerije. Premda Kir Janja i Kir Dima, obojica srebroljupci, govore istim rječnikom, žive u istoj palanci, zajednički posluju, ipak se razlikuju toliko, koliko se već karakteri međusobno razlikuju: Kir Dimin bankrot i njegov nastup u tom času na kraju komedije karakterističan je samo za njega. Kir Janja bi postupao potpuno drukčije. Zato i Sterijina karikatura Kir Janje nema one općenitosti koja često prelazi u bezličnost, ona je konkretna bilo da prikazuje njegov odnos prema zlatnicima, ženi Juci, djetetu, sluzi, bilo strah pred magistratom. Jednakom umjetničkom snagom i uvjerljivošću kojom je kreirao karakter škrca Kir Janje, Sterija Popović stvarao je i tipove i tipičnu atmosferu. Fema i Ružinić iz »Pokondirene tikve«, političke larmadžije, kreature kukavičluka i hipokrizije iz »Rodoljubaca« najbolji su zato dokaz. Ostajući u crtanju svojih karaktera i tipova realist, konzervativac Sterija Popović prevladao je u svojoj umjetničkoj kritici sve svoje političke zablude ostavivši najbolje stranice kritičkoga građanskog realizma čitave južnoslavenske dramske umjetnosti devetnaestog stoljeća.

Da u punoj mjeri osvijetli i psihološki oživi svoje likove, Sterija je zanemarivao i samu kompoziciju komedije, osiromašivao radnju. Nije čudo što nije dobro vladao kazališnom tehnikom: od diletantskih družina koje su ga izvodile, od prvih romantičnih početaka naše kazališne umjetnosti, Sterija sigurno nije mogao mnogo naučiti. Nagli obrati, s kojima često operira, obično su naivni, komika situacija nije uvijek dosta iskorišćena. Pa i osrednji komediograf — kao Kosta Trifković, da ne govorimo o Nušiću — bit će u tome veći majstor. Ni u svojoj najvećoj komediji »Rodoljupci«, koju piše nakon dugogodišnjeg komediografskog iskustva — Sterija neće svladati neke osnovne nedostatke u kompoziciji scenskog djela. Ne treba kazati da je, svladavši perfektno tehniku renesansne komedije, Marin Držić u tom daleko pred

Sterijom. Držićeva je pozornica živa, radnja se u scenski logičnom slijedu penje do svojih poanta. Pa i osrednji srednjoevropski komediografi Sterijina vremena, ne samo Nestroy, daleko nadvisuju u tom njegov teatar. No zato treba ponovo naglasiti da ima vrlo malo komediografa koji su pomoću nekoliko scenskih likova, s relativno škrtim dijalogom uspjeli tako plastično oživjeti svoje vrijeme. Komedijica poznatog španjolskog pisca osamnaestog stoljeća, zapravo tzv. saineta Ramon de la Cruza »Kako se gaji društvenost« (»Las tertulias de Madrid«), svakako je teatarski spretnije napisana satira na jedno društvo nego što je »Pokondirena tikva«. Stil je zadržan, pozornica čitavo vrijeme živi u izmjenično brzim scenama — ali se ni jedno lice ne penje iz ilustrativne razine: nijedno lice ne živi u onom smislu u kojem karakter i tip žive na pozornici. Naravno da je Molièrova galerija tipova bogatija od Sterijine, da je veliki Francuz uspio sa živim tipovima izgraditi savršenu klasičnu scenu svojih najboljih komedija, no mjeriti molijerovskom mjerom svjetsku komediografiju znači osiromašiti je na dva tri imena. A kada već komparіramo, onda treba da se vratimo na našu kulturnu i kazališnu baštinu, na paralelu između naša dva najveća komediografa: dok je Sterija u svom teatru stvorio nekoliko karaktera i tipova koji ravnopravno, premda na oko lokalni, gotovo »fokloristični«, ulaze u galeriju najuspjelijih likova svjetske komediografije, dotle je Marin Držić, iako tvorac Skupa, Grižule, Omakale, Dunda Maroja, Pometa i Popive, likova koji se svakako izdižu iznad ilustrativnosti te imaju svoj scenski obujam, ipak veći u međusobnoj scenskoj povezanosti, scensko-situacionoj razradi svog obično bogatog komediografskog materijala.

Taj je materijal često u Držića i preobilan, sporedne scene zagušuju svaku liniju glavne radnje, predstava se pretvara u kaleidoskop dosjetki, situacione komike i nagle konfrontacije preraznih figura. I njegova najbolja komedija »Dundo Maroje« ujedno je i najšarenija, najblještavija situacionom komikom. Smjestivši naše ljude kao slučajne prolaznike u renesansni Rim, on je ipak uspio u širokoj, premda renesansno stereotipnoj arhitekturi te komedije, iz sitnih odnosa naših ljudi iz raznih dalmatinskih gradova, iz osebujnosti njihova načina govora, iz njihovih individualiziranih psihologija stvoriti živu galeriju kazališnih tipova (ne karaktera), čija se plastičnost ističe upravo zato što je ambijenat u kojem se kreću, inostranstvo. Tu, dok u nekom nesnalaženju padaju sve maske mogao se autor otvoreno nasmijati i zaljubljenosti, gramžljivosti, primitivnosti, mondenosti i huncutariji. Konfrontacije s inostrancima pojačavaju samo situacionu komiku, stvaraju mogućnost paralela, još uvjerljiviju satiru. Više humorist no satiričar, Držić u toj komediji sigurno vodi svoje šareno društvo kroz mnoge čvorove, intrige, ne dopuštajući da mu išta izmakne, što nije u dramaturškom smislu eksploatirao do maksimuma. A nad čitavom tom družbom pa i nad mondenim Rimom ori se smijeh Pometov, bezobrazna i duhovita sluge, smijeh renesansnog praoca Beaumarchaisova Figara. To još nije pučanin koji će sutra ići na barikade za svoja najosnovnija prava, to je samo brat Intrigala iz kasnije commediae dell'arte, no upravo iz tih vječno gladnih slugu, koji su prinuđeni da prijevarama i batinama zasluže sitost i sreću, rodit će se, poslije dva stoljeća, onaj pariški gamen koji će zaprepastiti napudranu dvorsku aristokraciju Luja XVI. Stvorivši galeriju tipova naših slugu i služavki, koje govore jezikom našim, lokaliziranim i individualiziranim do grada iz kojeg su došli u službu, Marin Držić je i njihovim rječnikom i njihovom scenski razrađenom specifičnom psihologijom razbio naslijeđene talijanske komediografske sheme i stvorio svoj, što znači naš teatar u vrijeme kad je bilo malo evropskih nacija koje su afirmirale svoju individualnost u kazališnoj umjetnosti.

* * *

Ima nešto tragično u raskidanom i pokrajinskom razvitku starije kulture naših naroda. Historija, koja je vjekovima komadala Balkan u razne sfere, pod razne carevine, nije nas mazila: u razvitku jugoslavenske dramaturgije, od renesans-

nog vremena do danas, osjeća se to možda najjasnije. U Dubrovniku, prignječenom Osmanlijama i Venecijom, zaorio je smijeh pučanina Marina Držića u vrijeme kad je taj smijeh oslobođenog evropskog čovjeka bio premijerni njegov nastup. Tu je bila progovorena prva, duboko naša, jedra, zdrava narodna kazališna riječ, koja je po svojoj fakturi, po svojoj impresivnosti imala u sebi sve preduvjete za procvat velike naše kazališne umjetnosti. Rođena na jedinom pedlju naše zemlje gdje su materijalni uvjeti dopuštali da se rodi, nad njenom kolijevkom zazvonila su barokna jezuitska zvona kontrareformacije. Doduše, vjekovima je ona životarila na uskom dalmatinskom prostoru bez svježine Marinova pera, da usahne potkraj osamnaestog stoljeća, kada se stvaraju centri naše kulture na mjestima što su ih dotada ugrožavali ili okupirali Osmanlije. Počelo se iznova. Kajkavska je komedija umrla u to vrijeme bez ikakva većeg rezultata. I onda, dok se paralelno u Zagrebu i Vojvodini, bez ikakve veze s dalmatinskim teatrom, u sjeni centralnoevropskog kazališta počinju udarati temelji suvremenog našeg teatra, pojavljuje se Sterija koji nadvisuje ne samo sve početke srpske drame od Vujića do Lazarevića nego i sve prve ilirske dramske pokušaje od Demetra, Nemčića do Kukuljevića... Steriji plješće Zagreb 1840. u povodu historijskog gostovanja Novosadskog kazališta. Sterija osvaja Srbiju. Ponovo se na početku jednog dramskog perioda pojavio čovjek koji je impresivno progovorio s kazališnih dasaka. No građanski se teatar devetnaestog stoljeća ne razvija na temeljima Sterijinih realističkih ostvarenja. Herojski romantički teatar, krojen po bečkoj i njemačkoj šabloni, za dulje vremena pokapa Steriju Popovića, proskribira ga u biblioteke, gdje je već vjekovima počivao Marin Držić. Naravno da je ta sudbina bila uvjetovana svim ekonomsko-socijalnim i nacionalno-političkim momentima, koji se očituju na sveukupnom našem kulturnom razvitku. Sterija ranije, a Marin Držić mnogo kasnije doživljuju djelomičnu rehabilitaciju tek u našem stoljeću. No rad oko njihova potpunog oživljavanja još uvijek nije završen; u doba kad se prvi put postavlja i rješava pitanje specifičnoga našeg scenskog izraza njihovi

tekstovi dobivaju posebnu vrijednost. Isto tako posebnu vrijednost ti tekstovi stječu u vrijeme kada je naše kazalište ponovo osvojilo onu funkciju u društvu, koju mu je pridavao Sterija. Tekstovi dvojice najreprezentativnijih naših komediografa, pisaca kojih je djelo naš najveći doprinos svjetskom klasičnom kazalištu, ujedno su živ materijal i solidna baza za naša današnja stremljenja u mnogim literarnim i repertoarskim pitanjima naše složene kazališne problematike.

I V O   F R A N G E Š

STILISTIČKA KRITIKA

(VRIJEDNOST I GRANICE)

Stilistika raspolaže danas s nekoliko čvrstih, prokušanih kategorija koje joj omogućuju da posve mirno pristupi svom zadatku: proučavanju stila, izraza određenog pjesnika, i osposobljavanju kritičara da s još jedne strane započne opsadu najljepše tvrđave — umjetničkog djela. Bally nam je ostavio kategoriju a f e k t i v n o g a, Marouzeau pojam i z b o r a, »choix«, De Saussure dihotomiju »langue« i »parole« (Bertoni pak »lingua« i »linguaggio«), koja je u razvitku moderne stilistike odigrala neobično značajnu ulogu. Devoto je sad uveo nove, vrlo plodne pojmove »lingua collettiva« i »lingua individuale«, a upravo ovim posljednjim, dakle individualnim jezikom određenoga pisca, i treba da se bavi stilistika, kako je on shvaća. Spitzer je, na kraju, stilistiku povezao s jedne strane s književnom poviješću, a s druge sa psihologijom, ostvarivši na taj način vrlo osebujan pristup analizi umjetničkog djela. Ne treba zaboraviti ni Dámasa Alonsa koji je postavio ekstremnu idealističku tvrdnju o stilistici kao jedinoj mogućoj nauci o književnosti.

Upravo ta tvrdnja Alonsova upozorava nas da je — ma koliko proširili pojam stila — istina posve drugačija. Kao i svaka druga, i stilistička kritika, možda čak očitije od ostalih, razbija na čas cjelovit doživljaj umjetničkog djela i u toku čitavoga svog postupka operira samo »krhotinama« — a to je naročito potrebno naglasiti — i tek na kraju, pošto je dovršila

svoj posao, uspostavlja poremećenu cjelinu. A kako se stilistička kritika kreće na području izraza, kako je njezino postojanje uvjetovano upravo tim analitičkim aktom dekomponiranja izraza, lako je razumjeti bojazan da se ta kritika ne izrodi u običnu formalističku analizu, pri kojoj bi se zaboravila osnovna istina svake korisne stilističke ocjene, istina, da je njezin postupak privremen, da je njezina metoda analiza, a njezin cilj sinteza.

Spoznaja na kojoj stilistička kritika počiva mogla bi se sažeti ovako: svaka rečenica, svaki izraz, samo je jedan od mogućih izbora, »choix«, »scelta«, i ona — a to je najvažnije — sama sa sobom nosi sve ostale izbore, neizrečene ali sadržane! Tko analizira stil umjetničkog djela, osjeća u isti mah i apsolutnost i relativnost piščeva izbora; apsolutnost, jer je pisac upotrijebio upravo taj izraz, »izbor«, a ne drugi; relativnost, jer čitalac u isti mah vidi, čuje, osjeća i druge mogućnosti (bolje ili gore, svejedno), ili bar jedan dio njih. U tome i jest smisao i vrijednost takozvane kritike brčkarija (»critica degli scartafacci«), koju Croce toliko napada. Samo ako zavirimo u piščevu radionicu — samo tada bit ćemo u mogućnosti da provjerimo sve piščeve sumnje i kolebanja i ocijenimo istinsku vrijednost (odnosno slabost!) konačno odabrane verzije.

Tko tog odnosa ne osjeća, tko ga pri čitanju ne uspostavlja, taj se uzalud bavi kritikom uopće, stilističkom pogotovu. Svako je uživanje u čitanju istodobno i uspoređivanje piščeva teksta s jednom banalnom ali korektnom normom; svako je piščevo odstupanje od te norme ujedno, dijalektički, i njezina potvrda. Jer je upravo norma ona idealna pozadina na kojoj se najoštrije ocrtavaju obrisi piščeva stvaranja, piščevih »choix«! Stoga je svaka »lingua collettiva« kinematografsko platno, a »lingua individuale« projekcija, snop svjetlosnih zraka, koji se ne bi mogao fiksirati i koji bi ostao besmislen, izgubljen u prostoru da nema upravo tog platna.

Da se odmah razumijemo: na području umjetničkog stvaranja ne postoji odnos gramatika-stilistika. Ne postoji, naime, »gramatika« umjetnosti kao što postoji gramatika jezika. Sovjetska teorija smatrala je da je ta »gramatika« naučanje

o realizmu, i da je realizam norma svake umjetničke korektnosti. No tu se, gramatički rečeno, našla na području purizma, a purizam ni u gramatici nije vrhovna istina. Kod umjetničkog djela imamo, i na to je važno upozoriti, dvostruki »signe« odnosno »signifiant«: jezični i sadržajni. A cjelovit sud o djelu ne može se ni zamisliti bez suda o jednom, o drugom, i o njihovu odnosu! U tome je velika vrijednost, ali i granica, stilistike kao kritičke metode.

Posve je druga stvar, ako hoćemo da proniknemo u djela koja su nastala u prošlosti, u razdoblju kad je suvereno vladala i bivala prihvaćena određena »gramatika« stvaranja, tačnije rečeno, ako joj se pisac pokoravao kao objektivnom zakonu, zajedno sa svim normama književne forme odnosno vrste na kojoj je radio. Uzmimo kao najbolji primjer sonet. Konstitutivni dio suda o svakom sonetu jest uzimanje u obzir činjenice da sonet ima izvjesnih zakona koji se ne mogu pogaziti, jer će inače djelo prestati da bude sonet. Analiza, koliko god bila — odnosno htjela da bude — slobodna, i estetska, i stilska, treba da svakako tu činjenicu uračuna kao determinantu bez koje je posao besmislen.

Osnovna prijetnja nesmotrenoj stilističkoj kritici jest ekskluzivnost. Mnogi njezini današnji predstavnici, nazovimo ih stilističari, smatraju da je ona jedina moguća, ili ako ne to, a ono bar najbolja moguća kritika. No, treba odmah napomenuti da je stilistička kritika samo jedna od metoda, i nije ni po čemu rečeno da ona, u svakoj prilici, na svakom autoru, treba da dade podjednako jake rezultate. Raspravljajući u jednom svom članku o tome kako treba pristupiti proučavanju stila, Marouzeau je izrazio uvjerenje da se za sve autore postavljaju ista pitanja; a to, naravno, nikako nije tačno. Umjetnost je historijska kategorija, pa se značenje pojedinog djela sve više i više bogati upravo protjecanjem historijskog procesa: »Smrt Smail-age Čengijića« znači nam danas mnogo više negoli je značila svojim suvremenicima. Napomenut ću samo jedan primjer. Prilikom stogodišnjice velike pjesni, god. 1945, neprežaljeni profesor Barac napisao je i ove riječi: »Smrt Smail-age Čengijića, doživljena u toku prošloga rata i u svezi sa svim pojavama okupacije, izazvala je sama sobom usporedb-

be s tadašnjim stanjem, i ujedno se gotovo u svima svojim dijelovima nametnula čudesnom suvremenošću. Postajale su zastarjelima i po značenju sićušnima sve rasprave o historijskom i Mažuranićevu Čengijić-agi, o odnošaju između povijesnog čina i pjesnikove obrade. Glavno i jedino, što je moglo čitaoca privući, bilo je: porobljeni, obespravljeni svijet s jedne, a organizirana sila i nasilje s druge strane, kako su opisani u tom spjevu, i kako smo ih doživjeli u stvarnosti.« Ne mijenja se samo odnos čitalaca prema djelu, mijenja se i odnos kritike, upravo njezin pristup djelu. Pristanemo li, iz pedagoških, praktičkih razloga, na podjelu »forma« i »sadržaj«, jasno nam je da ima epoha koje djelo doživljuju više s jednog aspekta, a neke više s drugog. Kritika, međutim, zna da je i jedan i drugi pristup dobar, a da je čitava tajna, ako je ima, u tome da se pronađe najkraći i najplodniji put do spoznaje koju djelo nosi. Je li to uvijek stil, — pitanje je; ali kad zaista treba poći od stila, onda se taj put ne smije zanemariti.

Treba napomenuti još nešto, što je vrlo važno: suprotnost odnosno dvojstvo forma-sadržaj zavodljivi su pojmovi, lako mogu uključiti krivu predodžbu o »formi«, u koju se nekako »ulijeva« »sadržaj«! No, niti je stil boca, niti je sadržaj vino, nego je stil način postojanja umjetničkog djela. Tako isto ni rečenica nije ljuštura misli, nego je ona misao sama; ona u sebi sadrži i na sebi nosi čitav proces koji je protekao između zamisli *(A)* i eksterniranja *(A_1)*. Kritika ne ocjenjuje samo ta dva m o m e n t a, takozvani sadržaj i takozvanu formu, dakle A i A_1, nego čitav odnos, bolje reći proces A—A_1. Kritičar mora osobitu brigu posvetiti važnoj činjenici da umjetničko djelo nije dano samo svojim definitivnim oblikom, nazovimo ga *A_1*. Sve kad bi i moglo biti tako, kad bi se djelo moglo iscrpsti u samom *A_1*, ono se ne bi dalo odrediti bez pomoći onoga prvotnog *A*.

Umjetnik u tom procesu ide od *A* prema *A_1*, kritičar i čitalac obratno, od *A_1* prema *A*. Umjetniku je do toga da izrazi, oblikuje, realizira doživljaj *A*, a ostvaruje to jedino idući prema *A_1*. Obratni put čitaočev upućuje nas upravo na to da proučimo sve one elemente koji determiniraju i *A* i *A_1*, pa i sam proces *A*—*A_1*. No, kako čitalac dolazi u dodir s umjetnikom jedino preko *A_1*, umjetnik mu se, jednako tako, očituje prije svega kao tvorac »forme«. Nije stoga čudo što moderna stilistička kritika proučava piščev jezik i stil, jer se na njima vidi ne samo gramatika nego i estetika; i to nije neka apstraktna estetika koja svojim »vječnim« zasadama vrijedi za sva umjetnička djela, nego estetika koja izvire iz unutrašnje zakonitosti djela samog.

Naravno, moderna je stilistika proširila pojam stila. Za već spominjanu pjesan Mažuranićevu pisao je nekad Franjo Marković i ovakve rečenice: »U tumačima *Čengića,* kadšto se zamjenjuju metonimije i sinegdohe. Za ustuk tomu kažemo, da ima u *Čengiću* odličnih primjera za sve razne načine metonimije, a to su poglavito ovi: izriče se posuđe za sadržaj, mjesto za mještanina, doba za ljude u njem, tvar za rađevinu, uzrok za posljedicu, svrha za sredstvo, znak za označenu stvar ili osobu, atribut za stvar, posjednik za stvar, — pa i obratno; iz kojega god onoga dvojstva izriče se drugi član za prvi. Ima odličnih primjera i raznim načinima sinegdohe, a poglavito ovim: izriče se čest za cjelinu, pojedinče za vrst ili rod, konkretno za apstraktno, jednina za množinu, određeni broj za neodređeni, — pa opet i obratno, kako je kod metonimije bilo rečeno.« Itd.

Sve su to, naravno, istine; a koja, osim historijske, korist od njih? — pita se današnji čitalac. Pritisnut tim golemim aparatom zastarjele retorike, Mažuranić ili gubi svu poeziju, ili nam se čini kao pravo čudovište od proračunanosti: da se sagradi tako složena zgrada, treba napregnuti čitav intelekt, a to ujedno znači i odreći se svježine nadahnuća i neposrednosti. No, zar bi tko pametan upravo nadahnuće zanijekao besmrtnoj pjesni? To znači, dakle, da je metoda pogrešna, i da se stil ni jednoga pisca ne može proučavati na temelju već gotovih obrazaca, na temelju onih Marouzeauovih »istih« problema, nego obratno, s nedvoumnim uvjerenjem da su problemi svakog puta drugačiji.

Stilistička kritika treba da izraz piščev proučava nošena dubokim osvjedočenjem da se upravo na jeziku najpotpunije očituje i univerzalni i individualni karakter pjesničkog djela, da upravo na takozvanoj »formi« pisac ostavlja toliko »oti-

saka prstiju«, da ga je lako identificirati, proniknuti u njegove namjere i naći korijene njegovu stvaranju. »Od periferije do središta, od središta prema periferiji«, to je poruka koju nam šalje Spitzer. I odista, nema načina koji bi u kritici bio plodniji. Ali pitanje je samo u tome što kritičar treba ne samo da ustanovi taj *A* i taj A_1, središte i periferiju nego i da ostvari kretanje A_1—*A*. Svaka operacija kritičareva odnosi se na konkretno djelo, na konkretan kontekst. Kritičar, prema tome, može poći i statističkim putem, kao što se to već i činilo, pa proučavajući »Smail-agu« Mažuranićeva gledati koje se riječi u djelu najčešće susreću. Odmah je jasno da sama frekvencija izvjesnih izraza neće biti dovoljan pokazatelj (indeks)! Ona je samo upozorenje; a kolika je njegova vrijednost, utvrdit će dalji rad. U tako dobivene tabele morat će unijeti red i smisao, upravo problematiku, sam njihov sastavljač i to, tako reći »izvana«, potpomognut drugim spoznajama i kriterijima! To je ono što se kritičaru samo nameće, ono čega on ne treba da se boji, nego treba samo da to racionalno iskoristi. U djelu se odražava život, pa se djelo može objasniti životom, ali ne samo sobom; njega objašnjava život. Kritika s time mora računati i služiti se nekolikim naukama, među kojima i stilistikom. Ako na primjer utvrdim da se određene riječi u nekom djelu vrlo često susreću, moram zaključiti da za to postoji razlog u piščevoj mašti, u njegovu doživljaju, razlog svjestan ili nesvjestan — svejedno. Stoga je jasno da mi statistički utvrđena činjenica, što se u nekom tekstu najviše javljaju na primjer veznici *i, a, ali* itd., ne daje ni pravo ni mogućnost da stvorim bilo kakav aprioran zaključak. Svaki tako dobiven rezultat treba istog časa podvrći logičnom rasuđivanju odnosno onom općem dojmu što ga djelo u nama ostavlja: pa ili taj dojam potvrditi još jednim dokazom, ili — što je rjeđe, ali vrednije — taj dojam korigirati ponovnim istraživanjem.

Jedan primjer. I najpovršnije čitanje Vidrićeve pjesme »Na Nilu« dovest će nas do zaključka da se riječ t i h o javlja neprirodno često, u osamdeset peteraca šest puta. Od tih šest, tri puta, dakle polovinu, kao atribut uz imenicu n o ć, što nas odmah upućuje na narodni utjecaj, a što bi dalje moglo upozoravati i na odjek Zmaj-Harambašićeve poezije. No, ostala tri puta t i h o je načinski prilog uz glagole 'ulazi', 'budi se' i 'doziva'. I ne samo to, banalna t i h a n o ć, toliko puta pročitana i gotovo bez ikakve mogućnosti umjetničke evokacije, dobiva svoj smisao, a potom i umjetničku vrijednost, upravo zato što nam omogućuje da u potpunosti osjetimo atmosferu tišine, mira, spokoja, jednom riječi sklada, vizuelnog i auditivnog, za kojim Vidrićeva umjetnost toliko teži. A kako nas stilistička kritika uči da je svaka pojedinost neotuđiv dio cjeline, i samo u cjelini dobiva svoj smisao, ta će nam se frekvencija pokazati još sadržajnijom kad primijetimo da se pojam tišine u maloj Vidrićevoj zbirci javlja nekih dvadesetak puta, i kad nam postane jasno da je tišina upravo jedna od pjesničkih žudnji Vidrićevih. Zanimljivo je da Barac u svom »Vidriću« navodi čitav niz pjesnikovih konstantnih izraza, a ovaj najčešći ne spominje. Važan je, međutim, njegov ispravan zaključak: »Već iz samih riječi, što ih je u svojim pjesmama upotrebljavao, dade se zaključiti, što ga je u životu privlačilo, kakve je boje volio, kamo se najviše volio zagledati.« Zaključak ispravan samo onda ako napomenemo da nas sve to zanima toliko, koliko govori o karakteru Vidrićeve poezije: ne proučavamo pjesnikova djela zato da saznamo nešto o njegovu životu, nego pjesnikov život da bi nam osvijetlio pjesme. A stilistička kritika, pravilno upotrebljena, može da pruži neočekivanih rezultata.

Zasluga je stilističke kritike što je lingviste i teoretičare književnosti povezala upravo u času, kad im se činilo da su se jedni od drugih najviše odmakli. Proučavajući suhu, gramatičku vrijednost određenih riječi, izraza i konstrukcija u jeziku velikih djela, gramatičari su stvorili zaključak da se tu zapravo radi o dijelovima tako čvrsto komponirane cjeline, organizma koji ima svoje zakone i svoj karakter. Došavši do spoznaje da je pisac morao imati svoje motive zbog kojih se odlučio na upravo takvu upotrebu kolektivnog jezika (a ti motivi mogu biti posve drugačiji od motiva drugih jedinki iste sinhronične situacije), lingvistika je pružila ruku književnoj povijesti i kritici. Osmerac i deseterac kod Mažuranića, dubrovački i narodni elementi njegova izraza, nisu samo meha-

ničko spajanje dviju naših najsnažnijih tradicija u jednom sretnom času i u jednom genijalnom stvaraocu nego prije svega način postojanja »Smail-age«; prema tome i svaka ocjena Mažuranićeva stila mora postupiti u isti mah i analitički, kako smo napomenuli, i sintetički, prikazujući u čemu je estetska vrijednost Mažuranićeva neponovljivog izraza.

Do jednoga mi je, na kraju, naročito stalo: mislim da se danas već posve mirno može ustvrditi — kad se radi o konačnom, cjelovitom sudu o umjetničkom djelu — da ni jedna od kritičkih metoda ne treba *a priori* da ima prvenstvo. Ma koliko se daleko nalazio na periferiji, kritičar se mirne duše može prepustiti gravitacionoj snazi centra. Stoga se kritičar, da bi u potpunosti izvršio svoj zadatak, ne smije ograničiti na samo jednu formu kritike, pa čak ni onda kad ona najbolje odgovara njegovu temperamentu, kad je njegova *forma mentis,* nego se (i to istovremeno) ogledati i u drugim oblicima i metodama, jer mu samo množina pristupa može dati cjelovit doživljaj poezije. Rutina i šablona vrlo će lako pokopati i najsnažniju poeziju. Upravo u dodiru s lingvističkom naukom, preuzimajući neke od njezinih prokušanih metoda i instrumenata, književna će povijest znatno obogatiti svoju metodologiju. Stilistička kritika to najbolje svjedoči.

STVARNOST I UMJETNOST U KRLEŽINOJ PROZI

(NOVELA: »VELIKI MEŠTAR SVIJU HULJA«)

1

Na dan sedmoga novembra tisuću devet stotina i sedamnaeste zapisao je Krleža u svome dnevniku[1] i ove riječi:

> Veliki meštar sviju hulja. *Grande entreprise de pompes funèbres. Ouvertura.* Scena. Ulica. Siva, agramerska dvokatnica, a desno od nje, u desnoj kulisi crkveni portal sa zlatnim antiqua natpisom u verzalu, tako da se jasno čitaju slova: *PORTA COELI VENITE ADOREMUS.* Lijevo pogrebni zavod. Uz dvokatnicu bolnica. Desno kasarna u pozadini. Cesta vodi na Golgotu. Scena počinje sa kanonadom u daljini. Podmukla grmljavina topova.
>
> Kor gladnih, surovih, prljavih, bosih, očerupanih *tricoteusa:* o ulico, kad ćeš iskesiti zube? Prolazi cestom vojnički sprovod. Chopin. Kor pijandura. Pred bolnicom bogalji. Iz crkvenog portala ritam rekvijema, svadbe, blagoslova, procesija. Kadaveri i mladenke, a pred svima čauš. Veselo. Orgulje. Crveni crkveni barjaci.
>
> Dolazi na scenu Veliki Meštar. Sve je to njegovo. I rakija, i crkve, i kasarne, i pogrebni zavod. On izgovara stihove u ritmičkoj slobodnoj formi. Zvona. Đuka mi kaže, da on u tom liku Velikog Meštra vidi Khuena.[2]

Tom se kuenovskom mogućnošću tumačenja simbolike »Velikog meštra sviju hulja« završava prva najava sablasnog motiva Krležine novele koji je, nešto kasnije, dobio i svoju

[1] *Davni dani,* Zapisi 1914—1921, Zora, Zagreb, 1956, Sabrana djela Miroslava Krleže, sv. 11-12. — Dalje citiram kraticom *DD.*
[2] *DD,* 285—286.

umjetničku fiksaciju. »Davni dani« omogućuju nam sad izravan pogled u prvu epohu Krležina stvaranja kad su, od proznih djela, nastajala dva značajna ciklusa: »Hrvatski bog Mars« i »Novele«.[3] Problematika »stvarnosti« u umjetničkom djelu otvara se u punoj širini objavljivanjem Krležina dnevnika. No treba odmah upozoriti da bi grubo postavljanje znaka jednakosti između dovršenoga djela i njegovih ranijih najava značilo potpuno estetsko neshvaćanje problema umjetničkog stvaranja. Nismo, naime, o djelu saznali ništa ako smo ustanovili samo to da je stvaraoca, prije pisanja, mučio određeni motiv, odnosno da je pisac imao određene doživljaje. Pitanje od pseudoestetskog postaje problemsko samo ako nam nova spoznaja omogući da potpunije proniknemo u onaj iskonski *impetus* iz kojeg se djelo rađa. U ovom slučaju ta je istina očita.

Doba je to kad Krleža, zaokupljen, upravo opsjednut neljudskom zbiljom rata, stvarnost doživljava u golemim, disproporcionalnim, moglo bi se čak reći i neljudskim vizijama. I hoće li da ih umjetnički zaustavi, uobliči, u hrvatskoj književnosti prije sebe nema predloška koji bi mu mogao koristiti. Ne zato što takve stvarnosti nije bilo (romantičnim se jezikom to govorilo kako je sva naša povjesnica »samo jedan zbir pjesama«, a mislilo pri tome, dakako, junačkih), nego upravo zato što je Krleža prvi koji strasno, jarosno trga koprenu sa besadržajnih nacionalnih mitova. S druge strane, Matoševe se poovsko-bodlerovske reminiscencije odnose na individualni strah i grozu, na jezu pojedinca, zalutalog u strahotne kulise zapletenih pojedinačnih slučajeva, pa Krleži nisu dovoljne, štaviše, nisu mu dovoljno uvjerljive. »Šta da radimo s tom našom jednorazrednom pučkom školom i našim školnicima u literaturi? Džepovi su nam krcati knjigama: Baudelaire, Burckhardt, Renan, Sorel, Labriola, Nietzsche: »Geburt der Tragödie«, Feuerbach i Stirner, a da pitamo školnike naše za savjet, od koga bismo mogli da naučimo upravo ono, o čemu ni oni sami nemaju pojma? Od Matoša? (Njega nisam volio nikada.)«[4]

[3] Sabrana djela, sv. 6 i sv. 8.
[4] *DD*, 163—164; razm. I. F.

Razmaknute riječi očito pokazuju Krležin intimni odnos prema našoj književnoj tradiciji od koje on, u taj čas, sa svojim temama i problemima, nije mogao dobiti nikakve pomoći. Zanimljivo je da Krleža u tom kontekstu, kao i na jednome drugom sličnom mjestu,[5] koje je na isti način okrutno i bezobzirno, ne navodi jedinoga pjesnika hrvatskog koji je bio dorastao da mu pruži kakav takav uzor, Silvija Strahimira Kranjčevića. A Kranjčević je, to se osjeća, najintimnije prisutan u tim posve neobičnim, predimenzioniranim, gotovo kozmičkim slikama Krležinim. Kamo, naime juri hrvatska rapsodija, čitav njen vlak i njegovi putnici? — U kozmopolis! — upozorava sam Krleža,[6] jer on u taj čas traži zvjezdane, svemirske, kozmopolisove asimptote, i nalazi ih na zemlji (gdje ih jedino i može naći), u sanktpeterburškim događajima; a u hrvatskoj književnosti u Kranjčevićevoj viziji »Alphe u Kolima Malim«. I kad Krleža napominje da od 1908. nitko u hrvatskoj književnosti nije progovorio o bitnim stvarima, kad nervozno protestira protiv »blesavog provincijalnog farofa sa guskama i racama«,[7] onda je posve jasno da misli na godinu Kranjčevićeve smrti. Pomalo dekorativna, ali zato ništa manje jezovita, Kranjčevićeva se vizija »Sveljudskog hrama« (iz kojeg je uzet i navedeni stih) u taj mah Krleži čini jednim adekvatnim doživljajem neljudske, protivuljudske stvarnosti rata. Sve je to zapravo užasan obred, na oltaru se žrtvuje čovjek, ljudsko meso:

Samo što orgulje bruje studnom u sveljudskom Hramu,
muklo u prahimni bola pod nebo pjevaju hvalu — —
vapiju svijetlo i pravdu... Sveci na patničkom tronu
kimaju tužno u tom koralu.

[5] »U mislima: panorama naše književnosti. Upravo panoptikum. Šta je s onim mrtvim lutkama ove naše panorame, koje tu stoje kao voštani primjerci pisaca i prozaika devetnaestog stoljeća? Koji su to pjesnici, koje bi čovjek još mogao da čita? Kozarca? Turića? Novaka? Draženovića? Gjalskog? Kovačića? Eventualno Šenou? i Šenou jedva. Primjećuje netko od mojih soldačkih partnera (jedan profesor iz Osijeka), kada mu u mislima razvijam šetnju ovom panoramom, da sam surov kao kavalerista i da obaram te književne pojave kao lutke od slame u manježu teškom sabljom, da poziram i, dakako, da nemam pravo« (*DD*, 228).
[6] *DD*, 253.
[7] Isto.

Dokle u svetištu Crkve tajno se služi opijelo,
ide sve čovjek i čovjek — beskrajni redovi hode;
tamo im Veliki Kostur postavlja ruku na čelo,
pogledom praznim srce probode...

Beskrajna služi se služba — u nebo uprte oči
gase se, staklen im pogled trne za maglenim žalim;
— — Nijemo se povrh oltara suza ko smrznuta koči
Alpha u Kolima Malim — — —

To rukopolaganje Smrti jedini je umjetnički odgovor što ga Krleža u taj čas dobiva. I dok je kod Kranjčevića ta vizija univerzalizirana, svečjudska, Krležin Veliki Kostur ima određenu zadaću i lokalizirano značenje: on je slika hrvatske povijesne kobi:

»Šta je stvarno? Stvarni su banketi Velikog Kostura. Večera Veliki Kostur u svom feudalnom zamku u dekorativnoj viteškoj dvorani, pod oklopima i pod barjacima. Nokturno je. Čuje se vjetar kao u svakom mrtvačkom panoptikumu. Stigla je pred tvrđavu jedna čitava hrvatska infanterijska marškompanija. Dvjestašezdesetčetiri pješaka i jedan konj. Čuje se na scenu, kako je vani, iza historijskih kulisa, stigla četa. Glasovi. Zveket oružja. Ulazi dvorski šambelan u livreji, i javlja Velikom Kosturu, da su stigli Hrvati. Veliki Kostur jede palačinke (s ljudskim mozgom).
— U redu! Smjesti ih, u redu!«[8]

Iz te perspektive jasan je sad i motiv Velikog Meštra, koji se izravno, i vremenski i zanatski, nadovezuje na sliku Velikoga Kostura, a jedan i drugi izviru iz Kranjčevićeve pjesme. Krleža ide dalje: jest netko, zemaljski Netko, koji je za sve to odgovoran, tko je to sve smislio i stavio u pokret, iz nekih svojih ciljeva: ako je, onda je majstor, velik majstor, velika hulja, veliki meštar sviju hulja. Njemu, tome gospodaru hrvatskih života, tome kranjčevićanskom kanibalu, posvećena je novela.

[8] *DD,* 267.

2

Jedna je od osobina Krležina stila i načina komponiranja (a tko bi uopće mogao, osim u praktičke, »pedagoške« svrhe dijeliti i izolirano doživljavati kategorije sadržaja, forme, stila, kompozicije, ideologije itd.?), jedna je, dakle, od osobina Krležine pripovjedačke proze, povezana s njegovim neobično živim sudjelovanjem u tekstu, isticanje glavnog junaka u prvi vremenski plan: Krležina novela otvara se, gotovo redovno, nastupom junaka, nastupom koji iznosi i junakov problem i odnos pisca prema junaku i problemu. Pa ako naslov novele i govori o Velikom Meštru, jasno je da je glavni junak Ljubo Kraljević. Početak »Velikog meštra sviju hulja« u tom je smislu sasvim običan, gotovo bih rekao tipičan:

»Kraljević, koji surađuje kod malograđanskih takozvanih opozicionalnih novina drugoga reda, i koji je u posljednje vrijeme neobično nervozan, i koji se rodio pod konac prošloga stoljeća te je tako bio još dijete, kad je provalio »svjetski rat«, sentimentalan neurastenik Kraljević, došavši u svoju zagušljivu sobu, sjeo je na divan i zamislio se otprilike ovako:
— Kako se god stvar shvatila, ili s lijeva ili s desna, pristrano ili nepristrano, glupo ili pametno, jedno stoji nepobitno...«[9]

Nije taj postupak ni sasvim originalan; njime se hrvatski pisci služe otkad su se odrekli suvišne iluzije da je potrebno prvo dati okvir pa onda sliku, pozornicu pa onda radnju. Koliko Matoševih priča počinje takvim *in medias res* nastupom: ime junaka, neka njegova značajka i njegov časovit položaj koji ga tako reći i čini junakom novele. Međutim, inovacije pojedinih pisaca ne sastoje se samo u iznalaženju novih postupaka nego i u davanju novih kvaliteta postojećima. Čitava novela o Kraljeviću i o njegovu golemom, disproporcionalnom protivniku, Velikom meštru sviju hulja, izgrađena je upravo na tom sukobu, a naš je zadatak da u ovoj analizi prikažemo kako se taj sukob morao očitovati i u nekim stilskim postupcima Krležinim.

[9] *Novele,* 45. Uzimam definitivan tekst, jer cjelovitije izražava autorov doživljaj.

Dvije su platforme na kojima se kreće autorovo pripovijedanje: tekst, rezerviran autoru, i monolozi odnosno dijalozi u kojima Kraljević izriče svoj doživljaj stvarnosti. Istina, galerija likova koji se kroz novelu kreću neobično je šarolika. Ne treba zaboraviti da je u noveli dominantan motiv najamne kućerine koja svojim velikim brojem stanara treba da prikaže stanje u Hrvatskoj u teškim godinama Prvoga svjetskog rata. Uza sve to, ti su dijelovi novele zapravo dijelovi onoga što autor zove Kraljevićevom »spoznajom same stvarnosti«.[10] A novela i jest građena na tom sukobu Kraljevića kao jedinke i nemilosrdne, besmislene stvarnosti koju on spoznaje, kojoj konačno proniče smisao, sadržan u posljednjem, prodornom i sugestivnom pozivu svim stanarima, svim ukućanima da ustanu protiv tmine, protiv legija crnih pojava, da se bore: »Da se borimo do posljednjeg čovjeka! Svi! Svi, koji smo u kući. Sve partaje i prvog i drugog i trećeg kata i dvorišta!«[11] No, između Kraljevićeva sukoba sa stvarnošću i njegova spoznavanja te stvarnosti smjestila se Krležina novela.

Kad Krležin Kraljević, na početku novele, uzrujano ulazi u sobu i javlja se pred čitaocem kao tipičan dramski lik koji na pozornici treba da izgovori svoj veliki monolog, onda se on u toj općoj pometnji pojmova i odnosa, činjenica i sistema, dekartovski hvata za onaj jedini čvrsti nepobitni *cogito ergo sum:* »Ja, Ljubo Kraljević, suradnik »Hrvatskoga slova«... ja nisam i ne mogu biti odgovoran za sve ovo, što se danas u Evropi događa.«[12] To je Kraljevićev problem, no ujedno i problem s kojim se Krleža nosio u to isto vrijeme (zar bi, uostalom, trebalo ponavljati staru istinu da pisci mogu umjetnički oblikovati samo one probleme s kojima su se nosili?), a potvrđuju nam to danas i autobiografski »Davni dani«, pisani upravo u vrijeme komponiranja novele. Problem Kraljevića tipično je štirnerovski. Izražen rječnikom »Davnih dana«, on izgleda ovako:

[10] *Novele,* 67.
[11] *Novele,* 151.
[12] *Novele,* 45.

»Stirner! Veliki Stirner! Osim nas nema nikog živog pod ovim zvijezdama. Samo mi. Samo ja, i samo ti, i samo on! Krik u noći. Uopće dovikivanje u tminama biblijskim. Šta su bogovi, šta je bog, a naročito pak što predstavljaju beskonačni razgovori o bogu u današnjoj beletristici?«[13]

Izražen Kraljevićevim sumnjama, mukama i previjanjima, on je, u noveli, fiksiran ovako:

»Hoću, da se razvijem! Da saznam sebe! I ništa me se ne tiče ni zemlja, u kojoj sam se rodio, ni narod, kamo jezično pripadam, ni globus, na kome sam se dogodio bez svoje vlastite inicijative, pa prema tome i bez svoje moralne lične odgovornosti. Ja sam posljednji smisao svih tih predrasuda, što se zovu zemlja i narod i zvjezdani poredak! Ja! Ja! Ja![14] [...] Dakle što je, ako nije laž, kad ja čitam Budhu i Stirnera, a velika je ofenziva na flandrijskim ravnicama.«[15]

To, kako se Kraljević zamislio nad općom hrvatskom situacijom u trećoj godini prvoga svjetskog klanja, to i jest objektivacija onoga štirnerovskog raspoloženja u njemu: s jedne strane on, Ljubo Kraljević

koji surađuje kod malograđanskih takozvanih opozicionalnih novina drugoga reda, i
koji je u posljednje vrijeme neobično nervozan, i
koji se rodio pod konac prošloga stoljeća
(te je tako još bio dijete, kad je provalio »svjetski rat«)
sentimentalni neurastenik Kraljević
(došavši u svoju zagušljivu sobu)
sjeo je na divan
i zamislio se
otprilike ovako:

To, kako ga je pisac predstavio u prvoj rečenici, koja je »nervozna« upravo toliko, koliko i Kraljević sam (zato je i

[13] *DD,* 413—414.
[14] *Novele,* 46.
[15] *Novele,* 48.

jesmo razlomili na njene ritmičke predahe), sasvim je logična platforma na kojoj će se onda razvijati njegov uzbudljivi monolog. Pisac je mogao početi mnogo jednostavnije, tačnije rečeno mirnije, ali upravo mirnoća ne bi odgovarala ni karakteru junaka, ni stavu što ga pisac prema junaku zauzima. Jer bi rečenica, bez svih onih podataka, sadržanih u umetnutim relativnim rečenicama ('koji'... 'koji'... 'koji'...), odavala drugačiji stav autorov, što zapravo i nije toliko važno, jer bi se taj stav očitovao kasnije, u toku pripovijedanja, ali važna je činjenica da bi tako skraćena rečenica izmučenog nervčika Kraljevića sasvim drugačije uvela u pripovijedanje. Rečenicom:

> Došavši u svoju zagušljivu sobu, sjeo je Ljubo Kraljević na divan i zamislio se otprilike ovako...

izostavio bi autor prije svega dramatičnost gesta i nervozu ličnosti, jer da je negdje i dodao kako je Kraljević »u posljednje vrijeme neobično nervozan«, bila bi to samo tvrdnja kojoj čitalac treba da vjeruje, ali bi izostale sve one grčevite kretnje otvaranja nekakvih vrata, skidanja nekakva kaputa, osvrtanja po sobi, hvatanja za glavu (to je Kraljević sigurno učinio, iako tekst o tome 'šuti') i — na kraju — sjedanje na divan, što sve taj ispretrzani ritam tako suvereno sugerira: nisu izrečene, nisu napisane, ali te su kretnje očite, a to i jest jedna magija Krležina stila. To su, nadalje, one tipične Krležine didaskalije za koje su uporni direktori drame tvrdili da su neizvedive.[16] Na taj je način Krleža postigao da monolog Kraljevićev dobije svoj puni smisao: stvarnost se, doduše, može shvatiti »ili s lijeva ili s desna, pristrano ili nepristrano, glupo ili pametno«, ovako ili onako, no kako se god shvatila, ona nije

[16] » — A gdje? U ovoj vašoj *Ulici u jesenje jutro*? ‚Crno blato! Žene na kiši! Osjeća se, kako crno blato prodire u ljudsko meso kroz trulu, nakvašenu kožu poderanih, proleterskih cipelendra.' Hako se mogu ove vaše ‚proleterske cipelendre' donijeti na scenu, to vi meni objasnite! Ha, ha! Ili čopori gladne djece. ‚Preko scene urlaju čopori gladne djece kao šakali'... Ta idite, molim vas! I onda: kako se, ako boga znate, može napisati, da ‚oblaci mokre nad gradom'? Nema šta! To je originalno, ali nije pristojno! Mokriti znači nešto drugo, zaboga! A kako bi se to moglo prikazati na sceni, da oblaci mokre? I to još nad gradom, kroz koji urlaju čopori gladne djece kao šakali! I to je, za vas, velite vi, književnost? *A la bonne heure!*« (*DD*, 299).

ovisna o Kraljeviću, štaviše, ona je prema njemu postavljena neprijateljski. A to i jest smisao novele koja tu opreku treba da izrazi, i monologa Kraljevićeva koji se otvara značajnim glagolom 'shvatila'. No, pogledajmo dalje tekst.

Kraljević još uvijek razmišlja, još uvijek su to njegove riječi, njegovo s h v a ć a n j e stvarnosti (i to je jedan od refrena u toku novele), a onda se monolog, upravo prvi njegov predah, završava ovako:

> »[...] I to je činjenica. A nad tom činjenicom stoji još druga činjenica, ta flandrijska ofenziva. Zar nije ta bol, totalitet grozne boli te krvave flandrijske ofenzive intenzivniji od Budhine zamisli? Zašto ja sve to mislim? Što me se sve to tiče?
>
> Tako se svija na divanu Ljubo Kraljević u svojim mislima kao čovjek, koji je nastrijeljen, a noć je kasna i skoro će ponoć.
>
> Onda ga je nešto nenadano uzrujalo, i on je skočio i prevalio svijeću. U tmini strahota je bila tiha i nedvoumna, i Kraljevića su proboli snopovi igala, a kosa mu se skovrčala i pružala kao nabijena munjinom.
>
> — Jest! To je nepobitno! On se ne vara! To se njemu ne pričinja! To on čuje. On je nervozan, istina, ali to on jasno čuje. To je frajlin klavir iz pivnice. Ali! To su živci! Kakav klavir! Gluposti! Gdje može frajla da svira klavir? Sada! O ponoći! A mrtva je već pet tjedana barem! Ja sam gledao, kad se starkelja krojač, novi podstanar »hauzmajstorice«, uselio na frajlino mjesto. I frajlin su klavir prodali i odnijeli ga! Gluposti![17]

Izvršimo li najobičniju gramatičku analizu teksta, utvrdit ćemo zanimljivu i posve zakonitu pojavu: neobičnu frekvenciju upotrebe pokaznih zamjenica *taj, ta, to* i priloga *tako*. Razumije se, svaka frekvencija ima svoje razloge: posve je jasno da će, na primjer, u članku koji govori o sonetu, riječ *sonet* biti najviše puta upotrebljavana, pa će tako ustanovljena frekvencija potvrditi jednostavan aksiom da dobar članak treba da se drži teme, i da je pisac to učinio. Ali, kod umjetničkog teksta — koji nije puka registracija stvarnosti, nego je i njena interpretacija, njena vizija — frekvencija određenih izraza,

[17] *Novele*, 48.

jezičnih sklopova odnosno slika i metafora, ima vrlo često dublje, svijesne ili nesvjesne razloge koji pružaju ključ za razumijevanje djela. Smisao istaknute frekvencije pokaznih zamjenica u Krležinu tekstu ne sastoji se u mehaničkom prenošenju gramatičke kategorije demonstrativnosti na umjetnički, estetski teren, nego u spoznaji da je pisac upravo tom upornošću uspio da »tu i takvu« (poslužimo se krležinskim izrazom!) stvarnost o d v o j i od junaka, o d b i j e od junaka, i na taj način pokaže njihov uzajamni nesklad. Završno pitanje velikog monologa, da ostanemo pri kazališnoj terminologiji (vidjeli smo da za to imamo mnogo razloga, jer sve, što je Krleža u tom razdoblju stvarao, bilo je pisano kao da će se igrati na daskama)[18], nošeno je njegovom željom da mu izraz, kao i situacija, bude što dramatskiji.

»Što me se sve to tiče?« — pita Kraljević. A sve, što je u svome monologu izgovorio, stvarnost koju je evocirao i htio da pronikne u nju, sve je to zapravo negirano upornim ponavljanjem gusto načičkanih demonstrativa, od kojih je svaki po jedno ograđivanje, odvajanje, nepriznavanje, i to ne samo zbog toga što subjekat neposredno izgovorene misli može distancirati jedino zamjenicama *taj, ta, to,* nego prije svega zato što njihova frekvencija odražava još nešto, nešto dublje: lice tu stvarnost o d b i j a, dramatizirajući formu, ono tu stvarnost upravo odgurava od sebe, odguravajući ono je ne priznaje.[19] Koliko je to istina, pokazuje i tekst koji pripada autoru, dakle onoj 'sveznajućoj trećoj osobi' koja sve vidi i ravna svim zbivanjima u umjetničkom djelu. Odlomak »T a k o se svija na divanu...« otvara se, etimološki, *istom* riječi, koja ima istu funkciju. Autor je mogao, bar u »svome« tekstu, napisati: »Ljubo Kraljević svija se...«; time bi, doduše, rekao isto, gotovo isto, no ipak nešto drugačije; a prije svega ne bi pokazao da mu je toliko stalo do jedinstva izraza, odnosno stava — i junakova i vlastitoga.

[18] »Domobran Jambrek i scena sa princesom. T r e b a l o b i t o n a p i s a t i z a d a s k e.« (*DD*, 302; razm. I. F.).

[19] Tako isto odgurava svoju stvarnost od sebe Vrkljanica (*Novele*, 74 i dalje).

3

Još je nešto karakteristično za gradaciju Krležina dramatskog izraza. Posljednji odlomak prikazan je, onom crticom, kao nastavak Kraljevićeva monologa. On to odista i jest, ali ne više onaj direktni, jasno eksternirani monolog, izražen upravnim govorom, nego je to takozvani unutrašnji monolog, koji se u hrvatskosrpskom jeziku pokorava svojim specifičnim zakonima, za razliku, na primjer, od francuskog, talijanskog, njemačkog...[20] Odnosi se to prije svega na slaganje vremena, a to čitaoca dovodi do drugoga psihičkog odnosa prema tekstu i zbivanju u njemu. Dovoljno je u tu svrhu uporediti hrvatski original s na primjer talijanskim prijevodom, pa se uvjeriti:

»Ma sì! Non c'era dubbio! Egli non s'ingannava! Non era un'illusione! Egli sentiva bene! Era nervoso, sì, ma ci sentiva chiaramente. Era il pianoforte della signorina del sottosuolo. Macché! Sono i nervi! Che pianoforte! Sciocchezze! Come può mettersi a suonare la signorina? A quest' ora! A mezzanotte! Ed è morta da cinque settimane, almeno! L'ho visto proprio io, nuovo subinquilino della portiera, trasferirsi nella camera della signorina. Anche il pianoforte della signorina, l'hanno venduto e portato via! Sciocchezze!«[21]

Hrvatski je original, u izvjesnom smislu, još djelotvorniji upravo tom osobinom da vremena ne slaže po obrascu po kojem to čini talijanski, francuski[22] ili engleski jezik. U hrvat-

[20] O problemu unutrašnjeg monologa u novijoj hrvatskoj književnosti pišem na drugome mjestu.

[21] Prijevod moj.

[22] Francuski je prijevod sve do najnovijih — sartrovskih — tekstova zadržao istu, klasičnu transpoziciju vremena, dakle *imparfait*, jednako kao i talijanski prijevod. Međutim, prijevod dra Antuna Polanšćaka pokazuje novu mogućnost francuskog izraza:

»Alors brusquement quelque chose le mit hors de lui, il bondit et renversa la lampe. Dans l'obscurité son effroi fut silencieux et évident, des faisceaux d'aiguilles traversèrent son corps, ses cheveux se mirent à former des boucles, puis à se dresser comme chargés d'électricité.

C'*est* vrai! Il n'y a aucun doute! Il ne se *trompe* pas! Ce *n'est* pas une illusion Son oreille *entend* bien. Il *est* nerveux, il *est* vrai, mais il *entend* avec netteté. C'*est* piano de la demoiselle du sous-sol. M a i s c o m m e n t c e l a ? Ce sont les nerfs! Comment cela, le

skosrpskom je, međutim, obavezna samo transpozicija lica, zamjenice. Stoga se u talijanskom *stile indiretto libero* i nehotice osjeća prisutnost autorova, jer se i autor i lice, nakon izvršene transpozicije, služe istim vremenom; to je gotovo redovno *imperfetto*. Pokazuje to i gornji talijanski prijevod. U hrvatskom originalu, naprotiv, vrijeme slobodnog indirektnog stila jest prezent, onaj isti prezent kojim se lice služilo do maločas, u toku čitavoga monologa, onaj isti prezent u koji će lice isto tako neopazice prijeći negdje u sredini posljednjeg odlomka. Taj se prijelaz dešava neposredno nakon usklika: — Ali! — Već to *ali* izgovoreno je, nije mišljeno, od njega počinje eksterniranje monologa koji od unutrašnjega ponovo postaje vanjski. Dokaz za to nalazi se dva-tri retka niže, kad Kraljević umjesto transponiranog *on* upotrebi direktno *ja:* »Ja sam gledao...«; dokaz je za to i prezent *sono* iz talijanskog prijevoda.

Mjesto je zanimljivo ne toliko kao tipičan slučaj (u ovoj se Krležinoj noveli taj postupak ne javlja često), nego upravo zbog potrebe glavnog junaka da bude precizan i jasan: njegova je opsesija stvarnost, njegova drama obračun s tom stvarnošću: »Sva ta dijabolična i paklena dekorativnost naših dana pričinila se Kraljeviću jasnom na hip. Zablistala je spoznaja u njegovu mozgu i ugasla kao dalek odsjev munje.«[23] »Pre-

---

piano, quelle bêtise! Comment la demoiselle peut-elle jouer du piano? Maintenant! à minuit! Et il y a déjà cinq semaines qu'elle est morte! J'ai vu le nouveau locataire de la concierge, un vieux bonhomme de tailleur, s'installer dans la chambre de la demoiselle. Et le piano a été vendu et emporté! Quelle bêtise. D'un geste de la main Kraliévitch chassa cette supposition folle et parfaitement fantômatique, fronça les sourcils...« *(kurziv i razm. I. F.)*.

Naveo sam malo opširnije, s početka i s kraja, da se bolje uoče vremena, u koja su uokvireni prezenti iz monologa. Istakao sam kurzivom prezente, koji bi, kao i u talijanskom, svi mogli biti imperfekti, pa bi djelovali poput talijanskog prijevoda, a razmaknuto sam označio onaj *ali*, od kojega monolog nije više unutrašnji i postaje obični upravni govor; isto sam tako razmaknuo i ,passé simple' chassa, kojim se autor ponovo vraća na svoje mjesto. Treba zapaziti da prevodilac ostavlja komentar autorov u istom pasusu. Polanšćakov je prijevod zanimljiv, jer uzima u obzir novu etapu razvitka francuskog jezika, a dojam je čitaoca sad nešto drugačiji, nego da je tekst preveden u doba kad je bio napisan, dakle prije nekih četrdeset godina.

[23] *Novele*, 57.

zirem sve *to*, pljujem na sve *to*! Proklinjem sve *to*!«[24] Eto ponovo tih pokaznih zamjenica, vjesnika stvarnosti, koju je Kraljević ne samo spoznao nego odlučio i da je negira, da je prezre, da pljune na nju. A njegovo proklinjanje traži jasno određen objekat, jasno izražen stav; stoga se novela, općenito uzevši, ne služi tehnikom finog nijansiranja što ga slobodni indirektni stil omogućuje.

Pogledajmo samo gornji primjer; riječi su apodiktične, svojim sadržajem ne dopuštaju nikakve mogućnosti sumnje; *jest, nepobitno, ne vara, ne pričinja, čuje* itd.; pa ipak, što je ono što tim riječima upravo potencira nesigurnost, da one u čitaocu odzvanjaju suprotnim značenjem: 'nije li?' stoji umjesto tako rezolutnog 'jest', 'po svoj prilici' umjesto 'nepobitno', 'možda pričinja' umjesto 'ne pričinja', 'ne vara li se?' umjesto 'ne vara se!' 'čuje li?' umjesto 'on čuje!' itd.? Tu nesigurnost rađa *style indirect libre* kojim su izražene. Jer nakon onoga adverzativnog *ali* koje taj monolog siječe u dva sastavna dijela, u unutrašnji i u upravni, u sumnju i u sigurnost, pisac odjednom upotrebljava direktan govor i ujedno objašnjenje: »To su živci! Kakav klavir! Gluposti!« »Vražji otok« pun je takvih primjera; ovdje, međutim, slobodni indirektni stil još jasnije pokazuje punu mogućnost svoje upotrebe.

4

Jedan od osnovnih motiva novele svakako je motiv kuće, najamne kućerine u kojoj se radnja zbiva, i koja, prema zamisli autorovoj, a spoznaji Kraljevićevoj, predstavlja ustvari viziju »lijepe naše domovine«. I odmah, u vezi s tim simbolom kuće, javlja se i druga slika, koja se rađa iz onih čudnih nota što bruje u Kraljevićevim ušima, a njemu se ispočetka čini da su to zvuci s frajline citre (na kraju se vidi da to i nije citra nego klavir): »ali se ne čuje ništa, tek jedva primjetljivo odzvanjaju tihi zvuci«.[25] Kad bi se postupilo statistički, vidjelo bi se da su riječi koje u sebi nose značenje bru-

---

[24] *Novele*, 61.

[25] *Novele*, 51.

janja, sviranja, zvonjenja, ukratko glasa ljudskog ili instrumentalnog, u ovoj noveli neobično gusto zastupljene. Toliko gusto, da su se prelile preko autorova doživljaja i njegova je mašta gotovo natopljena auditivnom metaforikom. Najlirskije partije teksta posvećene su tim, upravo magičnim zvucima, koji prožimaju zidove, pa se ne zna zapravo, postoje li, a ako postoje, otkuda to dolaze? »Prisluškuje [Kraljević], kako kapaju razbijeni zvuci, i sluša dugo i dugo, uvijek tako jedno te isto: plakanje i preludiranje po tipkama...«[26] Ti akordi prate ga neprestano, po stubištu i u sobi, danju i noću, kad ‚smrvljen i žalostan' sluša ‚zvukove podzemne i podavljene'. Već to bilo bi kritičaru dovoljno da primijeti kako je autor upravo auditivnim efektima povjerio neobično važnu zadaću u noveli. Koje čudo stoga da se i čitava kuća uspoređuje s glazbalom? »Cijela kuća zvoni od tih bolova kao utroba glazbala, a od tolikih ljudi samo ja ih čujem«,[27] koje čudo da se glas o frajlinu samoubojstvu javlja u tekstu na ovaj način: »Tako su jednoga dana zabrujali glasovi po stubištu, da se frajla u pivnici objesila«?[28] Treba li navoditi i epizodu s onim tužnim, rasklimanim pijaninom u frajlinoj sobi?[29] I koje čudo, napokon, da se ta već kao simbol prihvaćena kuća nakon — onih »kričavih orguljica« i »arija iz 'Traviate' ili 'Rusticane'« — pričinja kao ogromno, po dimenzijama kranjčevićansko, glazbalo?

»Gleda Kraljević ovu jurnjavu iz dana u dan i mnogo razmišlja o njoj.

— Ova naša kuća izgleda kao razbijen orkestrion, kome su sve trublje pokidane, i sve trublje i piskovi zvuče krivo. Kakve se melodije rađaju u ovom sveljudskom orkestrionu? I koji bi nebeski ugađač mogao da sklada sve ove glasove u suzvučje harmonično i tiho? U velik sklad i velik, definitivan mir. Tko bi to mogao? Ja sam ne mogu. To je jasno. A ove gluhonijeme životinje u kući nikada ne razmišljaju o svemu i misle, da je sve ovo jedino dobro i jedino moguće. I udarili bi složno po onom, tko bi htio da ih uvjeri, da bi kuću trebalo srušiti i sagraditi je iznova. Tipke

[26] *Novele*, 52.
[27] Isto; razm. I. F.
[28] *Novele*, 53; razm. I. F.
[29] *Novele*, 55—56.

tih »sveljudskih« orgulja izbljuvale bi na novoga svirača žuč i jed, i iskesile bi zubala svoja kretenska i otrovna. Prema tome bilo bi najmudrije da pregradim i očistim sama sebe! Da pustim taj orkestrion do đavola! O, kad bih mogao da pobjegnem u samoću od te sulude svirke svih zemaljskih orkestriona! [...] O, sve ekscelencije našega grada, i svi poglaviti, i svi tuberkulozni, i svi žalosni, o, tipke razbijene na glazbalu gigantskom, ja čujem vašu krivu pjesmu, i to je sve! Tako sviraju krivo sva glazbala ove kugle.[30]

Misli Kraljević o cijeloj kući, o mrtvoj frajli i o plamenom vjetru, a ta je lirska slika o plamenom vjetru u njemu motiv glazben i neobično krvav... [...]. Na krovu bruje telefonske žice, i bruje i bruje, na kuću je doletjela crna ptica sova i kuka.«[31]

Odista, svi su ti motivi kod Krleže u to doba ne samo glazbeni, kako to traži inspiracija ove novele, nego i lirski i krvavi. Plameni vjetar i zove se, u »Pjesmama I« upravo »Plameni vjetar« (»Jednoga će dana krvavo jutro svanuti! — Jednoga će dana crljeni vihor planuti!...«)[32] a motiv kuće u kojoj je prikazana naša sudbina oblikovan je također u »Pjesmama I«, pod naslovom »Naša kuća!« I detalji se slažu:

Kuća je naša prokleta! Bolesna! Pakao!
I nema božjega dana,
Kad krv ne bi iz novih briznula rana,
I nema božjega dana,
Kad ne bi netko plakao.
O, naša je kuća prokleta! Bolesna! Pakao!
U kući se našoj ljudi bodu, ko otrovne ose,
Po hodniku, gdje petrolejke gasnu u prljavoj spirali,
Crne sanduke nose.[33]

[30] *Novele*, 96—97; razm. I. F.
[31] *Novele*, 99; razm. I. F.
[32] Motiv plamenog vjetra javlja se u noveli, istom snagom, i na strani 144.
[33] M. Krleža; *Pjesme* I, 1926 (II. izd.), str. 13. U isto vrijeme, kad zapisuje stih »U kući se našoj ljudi bodu, ko otrovne ose«, Krleža u *Velikom meštru* piše: »Demonski, luđački osinjak je naša kuća, i mi se bodemo otrovnim žalcima i uštrcavamo svoj otrov drugome pod kožu...«. (*Novele*, strana 87).

Na krovu kuće naše pjeva crni ćuk
[. . .]
Na krovu kuće naše Smrt pjesmu svoju gudi.[34]

Dolazi čovjeku u pamet ona rezignirana, a prilično tačna, čak i duhovita slika kojom je Franjo Josip potkraj stoljeća svoju već klimavu Austriju usporedio sa starinskom najamnom kućerinom u kojoj ima mnogo stanara, i svi su međusobno zakrvljeni. Smirivati treba palijativnim mjerama, preporučuje dalje ta francjozefinska usporedba; »istrčati na hodnik i početi propovijedati jednu duboku i veliku vjeru, vjeru plamenoga vjetra«,[35] kaže Kraljević.

A kad smo već kod motiva kuće i kod pomoći što ju je hrvatska književna tradicija mogla dati Krleži, nije na odmet spomenuti da je upravo Šenoa (». . . možda Šenoa« — piše u taj čas u »Davnim danima« Krleža) u »Kanarinčevoj ljubovci« čitav Zagreb, pa čak i svu gradsku — koliko je nje tada bilo — Hrvatsku prikazao u velikoj kućerini iz Mesničke ulice. Preletio je jednim pogledom po cijelome tom zdanju i njegovim ubogim stanarima, preletio, dotakao ih se i otišao: »No ja nisam voljan pisati zapisnike ljudske bijede, niti premetati utočišta nevolje. Dobra je tuj malo vidjeti, sreće nimalo. Čemu da pišući ražalostim i sebe i vas?« I ne može se reći da Šenoa nije vidio, vidio je i te kako: »Sve te komorice, izbice, sobice, svi ti čađavi, niski, vlažni i truli zakuci, puni su puncati živih ljudi. Pa kakovih! Bože moj! Nema te riječi, pod koju da strpam svu tu čeljad. Rekao bih 'žuljevi' su to ili ,kurja oka' zagrebačkoga žiteljstva.«[36] Ali, gdje je Šeona i njegov pojam književnosti! Tako je isto mimo takve jedne zagrebačke kućerine prošao i Vjenceslav Novak u romanu »Informator«: »Stanovali smo u vrlo neuglednoj jednokatnoj

[34] *Pjesme* I, 13.

[35] *Novele*, 98.

[36] Šenoa je svoj opis kućerine intonirao vrlo smiono. Kuća ga, kao i Krležu, podsjeća na kavez! »Naskoro nadade mi se prilika, da zavirim toj a r h i t e k t o n i č k o j n e m a n i u utrobu [. . .]. Sad razumjeh, zašto da debeli konzervativac svoju o g r o m n u g a j b u malom Kalifornijom smatra.« (Sabrana djela, sv. VII, Zagreb, Binoza, 1933, str. 218; razm. I. F.) Čitav opis kuće, iz kojega su uzeti navedeni odlomci, proteže se do str. 220. Vidi o tome i u mojoj knjizi »Stilističke studije«, Zagreb, 1959, str. 227—240. »*Vojnović između Šenoe i Flauberta*«.

kući dolnjega grada. . .« [. . .] »Mi smo stanovali na prvom katu u dvije niske sobice; pred njima bio je taman i uzan hodnik, a na kraju hodnika naprotiv jedne sobe čađava, ali dosta prostrana kuhinja. N e ć e m i s e d u l j i t i p o t a n j i m o p i s o m n a š e g a s t a n a; dosta je spomenuti, da nije bilo u čitavom stanu na podu cijele daske. . .«[37] Kao da Novak prekida pisanje upravo iz Šenoinih obzira, stilom zataškava, opservacijom ispušta, preskače. Ni na pamet mu ne pada da potraži krivce, da sakupi stanare i pokuša im objasniti razloge njihove bijede.

5

Već je Brunetière, govoreći o metaforama Victora Hugoa,[38] izrekao istinitu tvrdnju da se prema upotrebljenoj metaforici može spoznati karakter autorove fantazije. Ja bih samo napomenuo da ni ta autorova fantazija nije nešto statično i da se mijenja prema objektu autorove i n s p i r a c i j e, prema motivu. Istina je to, koju možemo pratiti kroz sva Krležira djela, upravo zato što je Krleža pisac strastven i angažiran: on je uvijek u predmetu, uvijek s predmetom lično obračunava, odnosno pristaje uza nj. Kritika je, često, pred Krležinim tekstovima ostajala zbunjena bujicom riječi, množinom slika, koje kuljaju jedna za drugom, i sve nam se čini da će pisac upravo izgubiti dah i zagrcnuti se, a onda se odjednom, zajedno s tom uskovitlanom rečenicom, nađemo na čistini za kojom je rečenica i težila. Bilo bi vrlo poučno proučavati harmoniju Krležine složene rečenice i afektivne vrijednosti njezina ustalasanog ritma. Isto vrijedi i za Krležinu metaforiku — ne samo za množinu slika kojom je ta proza ispunjena nego i za karakter, upravo za tematiku tih slika.

[37] *Informator*, Zagreb, Minerva, 1932. str. 7—8, (Djela Vjenceslava Novaka, sv. 3).

[38] »Ako, međutim ima predmeta s pomoću kojih pjesnik najčešće ili najradije gradi svoje metafore i svoja poređenja, ako ima takvih predmeta, koji kao da se privlače i jedan drugog dozivaju u njegovim stihovima, onda će biti dopušteno i da ih brojimo; pa će se, možda, po frekvenciji nekih slika moći stvoriti i zaključak o prirodi njegove imaginacije.« (F e r d i n a n d B r u n e t i è r e: »Les Métaphores de Victor Hugo«, u časopisu »Revue des Deux Mondes«, LVIII, 1888, knjiga 85, str. 696.)

A što je ta tematika pretežno sumorna, krvava i gorka, ne stoji do neke apstraktno shvaćene izopačene fantazije autorove, nego upravo do motiva kojima je autor zaokupljen. Govoreći o svojoj ratnoj lirici, Krleža je napisao i ove značajne riječi: »Sve je u toj lirici pogrebno, jer je sve oko nje, kada je nastajala, bilo isto tako pogrebno. Rađajući se kao odraz stanja i prilika, ona nije mogla da bude odvojena od neprekidnog razmišljanja nad otvorenim grobovima, i tako ni sama nije ništa drugo nego vječno pokapanje, sprovod i smrt.«[39] Mislili smo istaći glavne misli ovih rečenica, no trebalo bi obilježiti sve; jer te iste riječi vrijede i za ostale dijelove Krležina ratnog stvaranja, naročito za zbirke novela »Hrvatski bog Mars« i »Novele«.

Došavši do spoznaje (ta je riječ, vidjeli smo, toliko karakteristična u ovoj noveli) da svi konci hrvatske tragedije vode do neuhvatljivoga, naoko nestvarnog, a u zbilji svagdje prisutnog Šefa, Kraljević se daje u potragu za njim, vreba na njega, hoće da govori s njim, hoće da mu u lice baci svoju »Veliku Optužbu«. Uhodeći ga, Kraljević obilazi čitav onaj nekadašnji splet ulica, krčmetina i mesnica što se bio stisnuo oko Kaptola i Opatovine; opsjednut je mahnitom potrebom da se sastane s njim i sve što oko sebe vidi, sve na što nailazi, sve je prekriveno tom vizijom. Pa ako je istina da je pejzaž samo duševno stanje, onda je još veća istina da okolina to duševno stanje determinira. Počinje to traganje za Šefom, za Velikim meštrom sviju hulja, Kraljevićevim potucanjem po blatu, po smeću potkaptolskih ulica. Štakori, krepane ribe, krvave utrobe zaklane stoke, krčme, mesnice, pivnice:

»Same mesnice i mesnice, škuro osvijetljene, s crvenobijelo ispruganim krvavim krpama i oderanim trupovima zaklanih goveda, te sve zaudara po klaonici i pokolju i svježoj goveđoj krvi. A nad ovim mesnicama i krčmama, nad bludnicama i pijandurama, stoji Kaptol s masom debelih kanonika i velikom bijelom crkvom, koje zvona tutnje preko modrih vrbika na dalekim savskim ravnicama kao umorni glasnici, koji još uvijek putuju, a davno su pomrli razlozi, zbog kojih se ti glasonoše miču svijetom«.[40]

---

[39] *Moja ratna lirika,* u VI svesku »Hrvatske književne kritike«, Matica hrvatska, Zagreb, 1955, str. 394—395.

[40] *Novele,* 136—137.

Takav je Kraljevićev put kroz gusto načičkane mesnice, gdje je sve krvavo pa »zaudara po klaonici i pokolju«; treća je godina rata, pokolj je svuda u svijetu, i krv, i raskomadana trupla, a Kraljević stanuje u groznoj kućerini, koja kao suluda lađa srlja u propast... Koje čudo ako mu odjednom, dok traži svoga velikog protivnika, onoga kranjčevićanskog Velikog Kostura, puca pred očima sva istina o tim mesarima, »od kojih svaki nosi na svojoj duši preko deset hiljada goveđih (a u posljednje ratno vrijeme i barem toliko domobranskih) glava«.[41]

Rečenica bačena u zagradu pokazuje jasno put Kraljevićeva pronicanja u stvarnost (njegove spoznaje!) i put Krležina doživljaja, asocijacijom, od krvi goveđe dolazi do osnovnog patosa svoje inspiracije, do nevine krvi ljudske. A onda mu, i autoru i njegovu junaku, odjednom sve puca pred očima: tu je korijen svega zla: »Ta mesarska sekta loče vino po kaptolskim krčmama, hrče i veseli se pobjedama na dalekom ratištu...«[42] i u tom vinskom raspoloženju postaje mu jasno da je sve zločin, krvlju poliven: »... i sve je bilo pijano, krvavo i suludo, glupo kao raspuknuta krvavica i smrdljiva kranjska kobasa, ričet i pečena praseća glava«.[43] Ogorčenje je toliko da se prelijeva preko teksta tim krvavim, mesarskim usporedbama, bez kojih i ne bi moglo biti doživljeno: čas prije toga govori autor o caru Franji, spominje porculanske madone i svete Josipe »u ružičasto tapeciranim kristalnim okvirima«,[44] a onda, preko svega, taj mesarski jelovnik. I to sad, poput opisane mesarske orgije, traje dalje, autor više ne pušta iz ruku usporedbe, koje mu jedine, u svojoj konkretnosti i u svojoj tužnoj simbolici, mogu prikazati stvarnost:

»Gazda carski pozvao je to veče uži krug svojih ličnih prijatelja na ‚pisanu pečenku' i na ‚krvavice', te je društvo najprije malo šnapslalo, a onda počelo da trusi jednu litricu za drugom.«[45]

---

[41] Isto.

[42] Isto.

[43] *Novele,* 139.

[44] Isto.

[45] Isto.

Sluša Kraljević što se u tome pijanom mesarskom društvu govori, sluša te pijane fraze, i odjednom mu do pameti dopire njihovo istinsko značenje:

»— Sve te gluposti nisu izmišljene, sve je to istina! Ove debele svinje doista govore istinu! Zatukli su hiljade i hiljade egzistencija, zaklali su masu svojih bližnjih, i to sve nije šala niti opereta, nego gorka hrvatska istina! I ova je krčma istina, glupa istina kao i ova pisana pečenka, izrezana iz cinički zaklane svinje, i čitav naš život nije ništa drugo nego ljudožderski ispečen ljudski bubreg.«[46]

Posve jasno, ta se vizija stvarnosti, u kojoj dominiraju mesari, sa svojim potrebama i svojim pogledima, nameće i dalje uznemirenoj mašti Kraljevićevoj. Gledao je još jutros u jednom uredu zemljopisnu kartu svoje domovine, i puknulo mu je pred očima:

»Gleda Kraljević Kraljevinu, i najednom mu se ona prnjava platnena zemljopisna mapa, s političkim razdjeljenjem i njemačkom posvetom grofu banu Jelačiću, pričinja neizrecivim misterijem, i Kraljeviću se počinje da uvlači pod kožu strah, neodređen, ali jezovit. Postaje Kraljeviću jasno, da ta nesretna zemlja između Save i Drave visi u zraku. Taj komad zemlje naprosto je istrgnut odnekud kao komadina modro-crvenog mesa, bačen je amo na taj pljesnivi zid, pa se tu izobličio do neshvatljivo bizarne zemljopisne pojave. A sve se životne arterije toga geopolitičkoga tijela pokidale pa žalosno strše spram Gyekényesa i Graza, spram Sarajeva i Budima i Trsta. O, kako se žalosno svijaju ceste i željezničke linije, što su izbile na sjever preko Drave i Dunava, i na jug preko Save i Une, a na zapad preko Sutle, kao ticala krepanog bizarnog puža, kome je kućica Velebit, a glava mu je kod Zemuna. Netko je sve te puževe žile posjekao i pokidao, komadinu mesa iz tog nesretnog tijela istrgnuo, pa se žile i nervi kao pokidane vitice vinjage ili žile otvorenih rana svijaju i pogibaju. Zuri tako Kraljević u ono istrgnuto hrvatsko izranjeno meso, i biva mu jasno, kako sav sok, što teče tim arterijama, mora da se iscijedi, i kako život mora da ugine u toj osamljenoj i odbačenoj komadini hrvatskog mesa.«[47]

[46] Isto, razm. I. F.

Mogle bi se sad nastaviti te užasne, anatomski okrutne slike kojima pisac prikazuje rađanje spoznaje u Kraljeviću, da se dalje tako ne može i da nešto treba učiniti. Nama je ovdje bilo prije svega do toga da pokažemo kako iz određenih i naučno odredivih žarišta Krležine inspiracije posve prirodno, posve zakonito šikljaju jedinstvene, koherentno povezane slike i oblikuju se u doživljajno cjelovit izraz. Potanja analiza samo bi još bolje potvrdila to zapažanje.

6

Nego, u maločas navedenim razmatranjima Kraljevićevim ima još jedno mjesto, značajno za razumijevanje novele: »Netko je sve te puževe žile posjekao i pokidao...« Novela je i sagrađena na sukobu Kraljevića i toga simboličnog gospodara hrvatskog udesa. Ta je tematika, upravo taj lik Nekoga (odnosno Nečega), bića koje nije i ne može biti vrhunaravno i nadzemaljsko, a djeluje kao da takvo jest, taj je motiv Krležu mučio upravo u to vrijeme. Ratna lirika Krležina puna je njegovih nagovještanja. »Noćas, kad Nevidljiv je Netko...«[48] »O užasni Netko nožem u srcu vašem kopa!«,[49] Nepoznat Netko donio je Jesen...«,[50] »Sad tih po ulicama hoda Crni Lupež, svih zločina kralj...«,[51] »O, sada noću Nepoznati Netko / Drma i lomi kvake...«,[52] »Cijeli dan ruje Nečisti Netko po

[47] *Novele*, 140—141, razm. I. F. Iz prve rečenice odlomka jasno je zašto se junak zove Ljubo Kraljević: on ljubi Kraljevinu, domovinu, on je, dakle, domoljub.

[48] *Pjesma*, Pjesme I, 7.

[49] *Razdrti psalam*, Pjesme I, 14.

[50] *Jesenja pjesma*, Pjesme I, 22.

[51] *Rat*, Pjesme III, 3.

[52] Isto.

mojoj duši...«,[53] »O Veliko Bezglavo Nešto, prokleto ime tvoje...«,[54] »... ili siti Nitkov, koji jede i diše«[55] i tako dalje. Primjera ima još, a svi oni govore da je Krleža u taj čas nesklad i rugobu stvarnosti doživljavao upravo u lirskoj personifikaciji društvenih odnosa i prirodnih pojava. Najpuniji oblik i smisao dobio je taj Netko upravo u ovoj noveli gdje je postao šef svemoćnoga, savršeno organiziranoga kapitalističkog poduzeća.[56] A kako su posljedice njegova poslovanje tragične, jasno je da je on šef pogrebnog zavoda: on je personifikacija one iste sile koja nas je gurnula u rat, koja nas je zakrvila u našoj rođenoj kući, koja je raskomadala naše narodno tijelo, koja je od naše domovine načinila mesnicu:

»On želi da koncentrira sve u jednu gomilu, da uzmogne sve najedamput uništiti! Cijelu će našu kuću srušiti i smrviti! Zato je i nadražio te moralno slijepe i gluhonijeme životinje u kavezima jedne protiv drugih, da se bolje kolju i žderu i razdiru i mrcvare. Svi smo mi njegove životinje u njegovim kavezima i zato mu plaćamo stanarinu, i njegova roba, kojom trguje kao politikant, zameće međunarodne kavge i ubire mrtvarinu, i sve će nas on preko Ha-pe-ze-a liferovati velikoj internacionalnoj firmi »Skelet & Comp«. Sve zlo vodi sintetički u njegov mozak. Tamo se rodila ta prljava inicijativa krvavoga grobarskog profita: klanja i pokajanja, trovanja i ratovanja, krvarine i pogrebnine.«[57]

[53] *Hiljadudevetstosedamnaesti katolički Uskrs,* Pjesme III, 20,

[54] *Veliki petak* 1919, Pjesme III, 23.

[55] *Pjesma naših dana,* Pjesme III, 29.

[56] Evo još jedne potvrde tome mišljenju:

»Uvijek jedan te isti motiv za scenu [razm. I. F.] Firma Mors, Comp. Co. Prokurista firme Mors comp. co. slinavi smrdljivko, koji slaboumno uzdiše, vječno zabezeknut: Ahà, ahà, ahà... Zarađujući prekovremeno, taj knjigovođa Smrti kupuje svojoj djeci vruće marone, a ženi kartu za *Veselu udovicu.* Sjajno.

Zgrbila se krezuba mizerija od crva činovničkog u trgovini mrtvačkih ljesova: velika, brušena, dvokrilna, kristalna vrata od skupog stakla sa graviranim simbolima gospodske t. zv. prvorazredne Smrti. Vidi se po svemu solidna firma. Posao ide dobro. Knjigovođa Smrti kod svog prokurističkog pulta podjednako zabezeknut nad ogromnom količinom narudžaba, koje stižu telefonski. Telefon konstantno zvoni, konstantno pljušti pljusak Smrti. Kolosalno... Ahà, ahà, ahà.

On se slini od pomisli na postotke, na marone, na *Veselu udovicu*...

— Ahà, ahà, ahà, halo, halo, halo, ovdje Kostur i drugovi. Skeletno poduzeće na veliko, da, da, da, ahà, ahà, jest, jest, jest, molim, molim, bit ćete služeni. Sjajno. Velika željeznička nesreća! Molim! 7022-jica pala na fronti. Kolosalno... Ovo je Centrala za brze pogrebe od svih mogućih vrsta smrti: od kanonade, od bastonade, od kolere, od gladi, od ratova, od kretenizma. Molim! Bit ćete služeni! Ahà, ahà, ahà. Stopedesetero djece u Čapljini od gladi pomrlo. Sjajno! Molim dalje...« *(DD,* 441—442).

Još nešto nedvoumno izbija nakon čitanja »Velikog meštra sviju hulja«, a potkrijepljeno je sad i podacima, psihičkima i stvarnima, iz dnevnika »Davni dani«: naporedo s pojavom lika neprijateljskoga Nekog, koji upravlja sudbinom hrvatskog čovjeka, javlja se i potreba književnosti koja će to stanje negirati, prevladavati. Javlja se i pojam drugoga ‚nekog' koji će u poludjeloj kući nadglasati prepirke stanara i ukazati na besmislenost njihovih svađa, javlja se lik Ljube Kraljevića koji od uvodnog monologa do konačnog poklika, od nervčika do svjesnog negatora hrvatskog udesa raste u aktivnog borca. Ljubo Kraljević izraz je te svijesti da se treba složiti, skupiti, nastupiti, zajednički, svi, u jedan mah:

»Ta misao, koja mu je samo na hip sinula, učinila mu se neodoljivom, i on je u čudnoj krvavoj nervozi izjurio na hodnik, otključao vrata i počeo da viče glasom hrapavim i promuklim:

— Gospodo! Partaje! Partaje prvog i drugog i trećeg kata! Partaje-e! Halo! Partaje-e-e-e-! U pomoć! U pomoć! U pomoć!«[58]

Tim se prodornim poklikom završava novela. I na pitanje zašto je Krležino pisanje često tako sumorno, dio odgovora može se naći i u ovoj noveli. Krleža je, po vlastitom priznanju, u književnost ušao sa željom da propovijeda ljubav »prema čovjeku kao takvom«, bez ikakva obzira na bilo kakve historijske razlike.[59] U tome je on vidio i svoje posla-

[57] *Novele,* 135.

[58] *Novele,* 151.

[59] »U Skopju godine 1913 juna mjeseca, o svemu tome imao sam neobično jasne slike, uvjeren da se sve to može izraziti stihovima dva i po metra dugim. U onome trenutku sloma svih ovozemaljskih vrijednosti, dječačkih dragih iluzija, samoobmana i megalomanije, meni se objasnilo, da jedina prava i tog poziva dostojna misija umjetnika (u takvome kaosu u kakvome mi živimo), ne može da bude drugo, nego da propovijeda ljubav prema čovjeku kao takvom, bez obzira na me-

nje. No, već mu je tada bilo jasno da će književnik, koji samo pokuša da proglasi takav program, ponijeti na sebi teret što ga osjeća i Ljubo Kraljević iz novele:

Bude li n e k o m e o d n a š i h uspjelo da zagrabi u ovu doista istinitu oko nas strahotu, svi će blijedi lirizmi oko njega izdimiti kao bespredmetni, istog hipa. »Novo« u Evropi danas može da bude međunarodno, nadnarodno, a sve je ostalo stara krama...[60]

Literat treba da bude u prvom redu mislilac, koji o nekim stvarima misli jasno, stvarno i posve logično. Literat, ako je dostojan svoga poziva treba da (kao učenjak) na preparatima objašnjava pojedine primjere, i da znade u svakom pojedinom slučaju šta hoće. On treba da prikazuje život u koordinatama vremena i prostora, stvarno i istinito, naime tako kako on vidi, a ne da prepisuje, ono što je vidio već napisano.[61]

Četrdeset godina poslije Kraljevića i »Davnih dana« nama je jasno da je taj 'n e t k o o d n a š i h', taj l i t e r a t — bio Krleža sam.

---

r i d i j a n e, p a r a l e l e, b o j u m a s t i, d r ž a v e, n a c i j e i l i k o n t i n e n t e. Ne, dakle, za nekog rasnog ili narodnog čovjeka u isključivom smislu, nego za sve ono bijedno i najbjednije ljudsko u nama uopće.« (*DD*, 148; razm. I. F.)

[60] *DD*, 149; razm. I. F.

[61] *DD*, 157—158.

V L A D O M A Đ A R E V I Ć

HERAKLO NA VAŠARU SNOVA

ILI ILUZIJE I MIT ANTIHEROIZMA

UVOD U ANALIZU

Dvije nove drame Marijana Matkovića, »Vašar snova« i »Heraklo«[1], postale su neka vrsta kazališne senzacije, jer su ih izvela s uspjehom prvi put dva zagrebačka kazališta gotovo u isto vrijeme, u razmaku od svega tri dana. To je svakako velik uspjeh autora i značajna afirmacija naše dramaturgije, koja efikasno demantira ustaljeno mišljenje o nekoj krizi ili slabosti našeg dramskog stvaranja. Ali kazališni stručnjaci i kulturni krugovi uopće kao da se zadovoljavaju samo deklarativnim isticanjem tog nesvakidašnjeg kazališnog događaja, a neki književnici smatraju taj sasvim formalni podatak čak bitnim u ocjenjivanju značenja ovih drama. I tako v a n j s k i, u osnovi ipak efemerni moment o slučajnoj (ili namještenoj) sinhronizaciji obiju premijera kao da sve više prekriva ili zataškava u n u t r a š n j u s a d r ž i n u, ono što je zaista bitno, što je u prvi mah dovelo do pometnje duhova, podijelivši kazališne krugove i kulturnu javnost na sasvim oprečna shvaćanja i ocjene. Raznovrsne formalne, pa i sasvim efemerne komponente i vulgarizatorski površna shvaćanja izbacila su osobito »Herakla« u središte rasprava zagrebačkog kulturnog života. Ali kao da nitko ne zna ili ne želi da ozbiljnije pristupi kritičkoj analizi književ-

[1] »Vašar snova«, objavljen je u »Književnosti« br. 9, 10, 11, god. 1957, a »Heraklo« u »Delu« br. 10 i 11—12 god. 1957.

no-scenskih kvaliteta i idejno-filozofske suštine ovih teških i kompleksnih drama, koje su na dnevni red našeg kulturnog života iznenada postavile niz tako važnih i zanimljivih problema.

Ostaje se dakle na površini, a u sasvim oprečnim ocjenama zauzima se većinom i sasvim pristran stav, prema ličnim, idejnim ili idealističkim afinitetima. Dok neki novinski osvrti, a pogotovu usmene ocjene, nekritički i gotovo apodiktički, bez ikakve argumentacije, uzdižu »Herakla« kao vrhunsko dostignuće naše dramaturgije, čak i iznad nekih sličnih djela poznatih svjetskih dramatičara, koji su očito utjecali na Matkovića (Giraudoux, Cocteau, Anouilh itd.), dotle neka druga mišljenja, ponekad vrlo primitivno, bez težnje i truda za dubljom analizom (kao onaj anonimno montirani napad u formi razgovora četiri studenta u »Vjesniku u srijedu«), odriču »Heraklu« svaku vezu sa stvarnim problemima života i veću tematsku ili dramaturško-poetsku vrijednost. Valja dakle razlučiti ono što je nebitno i vanjski atraktivno ili odbojno od bitnih kvaliteta i stvarnih problema ovih drama, kako bi se uklonile različite zablude ali i iluzije o pravom značenju i smislu ovih scenskih djela. Ističem upravo »iluzije« — jer to je ona dublja, crvena nit koja povezuje idejnu suštinu obiju drama, unatoč njihovoj naizgled oprečnoj temi i dramaturškoj obradi. Ta crvena nit »iluzija« značajna je i stoga što je sam autor, doduše na svoj način, istakao u prvi plan upravo borbu protiv »iluzija« i mitova svih vrsta, ali je i sam upao, osobito u »Heraklu«, u novu vrstu iluzija, zamjenjujući nesvjesno jedan mit s drugim, s novim iskonstruiranim mitom.

Sve to nameće dakle akutnu potrebu da se o ovim dramama piše analitički dublje i kritički ozbiljno, a ne samo površno i letimično, kako se to uobičajilo u dnevnim i tjednim novinama. Od afirmativnih mišljenja i recenzija u superlativima (zapravo nekritičkih registracija), ili pak neargumentiranih prigovora i očitih zaplotnjačkih napada, nema nitko koristi, a najmanje autor i gledaoci. Kod ozbiljnog marksističkog pristupa ovim dramskim tekstovima odmah se uočava da su to dvije izrazito idejne, čak filozofske drame,

i da u prvom redu zahtijevaju takvu vrstu kritičkih analiza i ocjena. Ali to svakako ne isključuje nego baš podrazumijeva i uporednu analizu dramaturško-poetskih i scensko-interpretativnih kvaliteta.

Nesumnjivo je da su obje Matkovićeve drame, unatoč izvjesnoj konstrukciji i većem ili manjem balastu riječi, što je karakteristično u nešto većoj mjeri i za dosadašnje Matkovićevo stvaranje, dobro i nadahnuto napisani scenski tekstovi. Autor je sad dostigao punu dramaturšku zrelost, pa ove drame znače novu afirmaciju naše savremene dramske književnosti, ovog puta zaista na evropskoj razini.

Ali je isto tako nesumnjivo da su te drame, u prvom redu »Heraklo«, simptomatičan odraz izvjesnog duhovnog stanja (iako ne baš i određenog stava), karakterističnog za jedan sloj naših intelektualaca, kao specifična varijanta i produžetak onih ideoloških nejasnoća i idejno-moralnih zabuna ili traženja, koja — dijalektički sasvim adekvatno i opravdano — obilježuju jednu sferu intelektualnog života i umjetničkog razvitka na Zapadu.

Ponovio se izrazit slučaj koji potvrđuje da je svijest čovjeka i u našim uvjetima socijalističkog razvitka još uvijek podložna neprestanom i prilično kompleksnom pritisku duboko ukorijenjenog starog mentaliteta, da u nemirnoj težnji za novim istinama ne može uvijek čisto filtrirati sve tokove svojih pojedinačnih, rastrganih i stoga često nesređenih spoznaja. Zato se i neposredne emotivne reakcije nekih književnih stvaralaca na niz dijalektičkih protivrječja u kretanju života i društva ne kristaliziraju uvijek poetski u jasne i čiste vizije cjelovitih umjetničkih istina.

Matkovićeve drame obrađuju na dva različita dramaturška načina naoko sasvim različite teme i društveno-historijske ambijente. »Vašar snova« je realistička psihološka porodična drama ibsenovsko-čehovljevskog tipa, a »Heraklo« je moderna transpozicija duhovnih dilema savremenog čovjeka (i simbolički uopćeno — čovjeka uopće) u okvir i likove jedne antičke legende. Obje drame, međutim, povezuje, kao lice i naličje, kao srce i mozak, krvavi splet krvotoka istog idejno-moralnog problema — značenje i uloga »iluzija« u životu.

Taj problem u posljednje vrijeme naročito opsjeda duhove književnih stvaralaca i kod nas, poslije niza idejno-moralnih šokova i ideoloških razočaranja malograđanskih intelektualaca, koji ne vide ili ne prave razliku između Ideja i Ideala s jedne strane, a Iluzija i Idola s druge. Ta četiri velika I postaju tako često zahvalne ali i neodgovorne igračke u rukama nekih naših književnih stvaralaca, koji ponekad ne znaju da ih dovoljno razluče iz njihove dijalektičke povezanosti i da odrede njihove suštinske karakteristike i životne funkcije. Prisustvujemo tako u nekim slučajevima pravom krabuljnom plesu četiri velika I na šarenom vašaru snova naših književnih majstora i aranžera iluzija.

Takav iluzionistički vašar osobito je jasno izražen u drugoj Matkovićevoj drami — »Heraklu«, koja je u dramaturško-poetskom pogledu dosad vjerojatno najzrelije Matkovićevo djelo. Ali te zanatske vrijednosti ne oslobađaju tekst od niza ozbiljnih idejno-moralnih i ideoloških nejasnoća. Dok je u prvoj Matkovićevoj drami »Vašaru snova« taj problem iluzija osvijetljen izvana, objektivno preciznije i relativno jasnije, pod jarkim reflektorom donekle satiričkog razobličavanja, u »Heraklu« je Matković pokušao isti problem osvijetliti subjektivno suptilnije, iz unutrašnjeg vidnog ugla. Ali je takva ekspozicija stvaralačke dramske slike jako zamućena tamnim filterom površnog uopćavanja i pogrešno odmjerenom distancom do objekta ove subjektivne snimke. O toj veoma kompleksnoj problematici »Herakla« bit će naknadno iscrpnije riječi, a sada nam se kao prvo nameće analitičko razmatranje »Vašara snova«, koje nas postepeno i logički može najbolje uvesti u opću idejno-moralnu i filozofsku problematiku obiju drama, sažeto označenu već u sintetičkom naslovu ovog razmatranja.

»VAŠAR SNOVA«

Matković je imao donekle nesreću, ali u izvjesnom smislu i sreću, što je njegov »Vašar snova« izveden poslije Božićeve »Ljuljačke u tužnoj vrbi«, gdje je također na veoma sličan način i s nekim gotovo identičnim likovima (stari penzioner,

pa kći i sin) obrađen isti problem o značenju i funkciji »iluzija« u životu. Ipak postoji bitna idejno-moralna i filozofska razlika, koja ističe pravilniji stav i prednost Matkovićeve drame.

Božićeva drama ima nekih poetski suptilnijih mjesta i psihološki jače zahvaćenih likova i sukoba, ali u svome dramskom toku nije dovoljno razrađena i cjelovita, a u idejno-moralnom pogledu skliznula je na opasne tračnice idejnog ćorsokaka — u bježanje od života i uljuljkavanje u tražene iluzije.[2] Matkovićeva je drama, unatoč sličnosti problema i likova, i uprkos nekim slabije obrađenim dijelovima, dramaturški cjelovitija i scenski zrelija. A zbog satirične poantiranosti i kritičke distance autora prema malograđanskoj sredini, svakako je životnija i idejno čišća, osobito s obzirom na osnove i perspektive našeg društvenog razvitka.

Dok je Božić i nesvjesno potpao pod poetsku draž i izvjesnu humanu magiju nejasno shvaćenog kompleksa i funkcije »iluzija«, Matković pravilno odvaja iz tog kompleksnog pojma ono što je subjektivna »istina«, psihološki shvatljiva kao reakcija neshvaćenog pojedinca, kao njegova iluzionistička kompenzacija, s obzirom na neprihvaćeni lični odnos prema društvu. U Matkovićevoj drami razlikuje se jasnije taj lični agens života od onoga što je subjektivna pseudoistina i nemoćni idejni, a ponekad čak i ideološki protest ili reakcionarno pasivno suprotstavljanje egocentrične i egoističke ličnosti kolektivnoj svijesti i smislu društvenog kretanja.

Dakle je osnovna idejno-moralna i etička razlika u gotovo oprečnom stavu oba autora prema problemu »iluzija« u životu. Božić je u svojoj drami na neki način očito zaveden sublimiranom kršćanskom osjetljivošću, gotovo bolećivom sentimentalnošću, nekog neodređenog i mutnog općeg »humanizma« bez jasne dijalektičke sadržine. Pa stoga u svojoj drami pledira na poetski suptilan i potresan način za potrebu »iluzija«, jer nekoliko puta jasno i deklarativno izriče ideju da se »bez iluzija ne može živjeti«. Ali je ta osnovna ideja njegove drame tek poluistina, tek preokrenuta i izopačena poznata duboka Kranjčevićeva sentenca, da čovjek umire

[2] O tome sam analitički pisao u »Republici«, br. 5—6, god. 1957.

kad u ideale svoje počne sumnjati. Matković opet u svome »Vašaru snova«, na gotovo identičnoj društvenoj podlozi, ističe ipak i potrebu borbe protiv »iluzija«, ili bar potrebu raskrinkavanja njihove fiktivnosti i laži, ali priznajući ujedno donekle, s dovoljno razumijevanja i suosjećanja za »iluzije« malih ljudi, njihovu ponekad lično stimulativnu životnu potenciju. Iako još donekle neodređena i nedorečena u svima svojim idejnim i psihološkim komponentama, Matkovićeva drama približava se više dijalektici životne istine, transponiravši je u cjelini jače i jasnije u umjetničku istinu. Ali je Matković, kao i Božić, zahvatio ovu zanimljivu i zahvalnu temu tek iz jednog aspekta, iz jednog užeg društvenog i psihološkog područja naše savremene stvarnosti, pa ovako zahvaćen problem nije ni bitan ni općenit.

Uporedna dramaturška analiza ovih drama dvaju različitih autora na istu temu dovodi do zanimljivih zaključaka i do potvrde teze o nerazlučivoj povezanosti sadržaja i forme, o uzajamnom utjecaju tretmana i materije, koja veza konačno ostvaruje izraz sadržaja književnog djela i određuje sadržaj smisla njegova poetskog izraza.

Božić je svoju »Ljuljačku u tužnoj vrbi« osjetio sentimentalno poetski (zapravo kao neki lirski motiv), ali je temu razvio, osobito na kraju, melodramski. Takav stvaralački postupak zamutio je jasnoću stava i potrebnu kritičku distancu prema svima problemima, koje nameće ovako kompleksna tema o »iluzijama« u životu, a posebno u našoj socijalističkoj stvarnosti. Mjesto da je takvu temu umjetnički savladao u cjelini, autor se ograničio da je stvaralački ovlada tek u njenim pojedinostima, dopustivši da ga ona magijom svog afektivnog ali i fiktivnog humanizma potpuno prevlada.

Matković je temu svog »Vašara snova« također osjetio poetski, kao istinski stvaralac, ali bez sentimentalnog lirizma, i razvio je, osobito na kraju, satirički, u prigušenom kritičkom poantiranju. To mu je omogućilo potrebnu distancu i relativno čišću idejnu liniju u književnom savladavanju takve složene i delikatne teme o »iluzijama« — kojima ne bi

smjela pasivno robovati ni pozitivnije koncipirana dramska lica, a pogotovu ne sam dramski pisac.

Dakle je odnos pisca prema temi onaj bitni faktor koji diktira njezinu stilsku i misaonu obradu, koji ne samo otkriva stav pisca prema obrađenom idejno-moralnom problemu, nego određuje i stvarnu suštinu djela, onu pravu osjećajno-spoznajnu vrijednost i dublji smisao svakog umjetničkog ostvarenja.

Kod umjetničke obrade takve kompleksne teme o značenju i funkciji »iluzija« u čovjekovu životu svakako je pravilniji put kritičke distance, pa i satiričnog razobličavanja, nego sentimentalnog suosjećanja ili čak melodramskog hipertrofiranja lične osjetljivosti. To međutim ne znači da se takva tema, jasno uočena u svome društvenom i historijskom determinizmu, ne može umjetnički transponirati i u punoj sublimnoj tragičnosti, u ovom slučaju, kao lična tragika neuspjelog ili umišljenog pisca Karasa, ili pak niza drugih sudionika ove drame. Svi su oni opsjednuti kompleksima svojevrsnih iluzija, kao što je to Karasova odana žena, ili njegova nezadovoljna i nezadovoljena kćerka, ili sin kao promašena nogometaška »zvijezda«, ili pak stari djed penzioner, kojemu je od života ostalo tek nekoliko bezvrijednih umjetničkih slika. Svaki od njih ima svoj »vašar snova«, i svaki je na svoj način i komičan i tragičan lik, pa se tema može umjetnički transponirati u dramski tekst ističući bilo jednu bilo drugu stranu ovog vječitog dijalektičkog dvojstva čovjekove prirode i njegove društvene sudbine. U svakom takvom slučaju, a osobito ako se teži za uvjerljivim izvlačenjem i dominacijom tragične potke teme, potrebno je jasnije odrediti sve bitne psihološke i društvene koordinate uloga, to jest unutrašnju strukturu i društvene odnose pojedinca kao biološkog i socijalnog bića. Naravno da to ne isključuje ni uobičajenu realističku fiksaciju likova u određenom vremenu i društvu, niti, u drugom slučaju, simboličko uopćavanje likova do širih i historijski trajnijih psiholoških kategorija i tako-zvanih »vječnih« moralnih sukoba ili općeljudskih etičkih problema.

Prepustivši se bez sigurnijeg rasuđivanja i izbora pravog tretmana samo prvom stvaralačkom impulsu svoje poetske osjetljivosti, Božić nije našao pravi put, pa je ideološki donekle zalutao, iako je ostvario umjetnički vrijedno i zanimljivo djelo. Matkovića je ista tema također stvaralački općinila, kao neka opća depresija naše promjenljive duhovne klime, koja je stalno na razmeđi oprečnih strujanja atmosferskih pritisaka, ali je on našao drugi, pravilniji put i ostvario idejno jasnije i umjetnički jednako vrijedno dramsko djelo.

Važno je uočiti da se Matkovićev »Vašar snova« može scenski tumačiti na nekoliko načina, od gotovo satirične groteske karaktera i sredine do suptilne unutrašnje tragike promašenih ambicija i nezadovoljenih života. Autor je ovo svoje scensko djelo, za razliku od »Herakla«, gradio na prilično tradicionalan realistički način, u ibsenovskom stilu zatvorene porodične psihološke drame. Ali se vanjski zaplet osniva donekle na nušićevski drastičnoj, pomalo trivijalno grotesknoj jagmi za imaginarnim draguljima iz misteriozne kutije uspomena stare tetke, koja je za vrijeme čitavog prvog čina nevidljivo prisutna, ležeći na samrti u pokrajnjoj sobi. Taj nušićevski atraktivan i dosta jeftin vanjski zaplet nasljedničke jagme prepleće nekoliko dubljih psiholoških tokova radnje i unutrašnjih sukoba, također satirički ali mnogo suptilnije obojenih — u prvom redu grandomanske ambicije korektora Karasa, koji živi u snovima da će napisati kapitalni roman »Giganti«, na što čovječanstvo čeka kao na poruku velike Istine, dok se oko njega, nezainteresiranog za stvarnost života, glože njegovi najbliži za imaginarno nasljedstvo iz banalne tetkine kutije. Ozbiljniju i tragičniju notu, koja širinom svoje složene psihološke kadence često postaje dominantnom u komadu, unose u radnju odnosi Karasove kćerke Nine i mladog suca Kreše, njihove unutrašnje krize i oprečna životna shvaćanja — s jedne strane, života kao »igre«, a s druge, života kao borbe i pregaranja.

Prema tome k o j a se od tih pojedinačnih u nizu drugih sličnih uporednih komponenata i k a k o istakne u prvi plan scenskog tumačenja, dobiva i Matkovićeva drama novu obojenost, drugačiju stilsku i sadržajnu nijansu, pa može pretegnuti satira ili psihološka igra, ili pak tragi-groteska ili čak čista poetizirana tragika ibsenovsko-čehovljevskog tipa.

Lica i sukobi takvog kompleksnog scenskog djela izazivaju stoga različite reminiscencije i na niz sličnih likova, tipičnih sukoba i scenskih situacija iz mnogih djela svjetske dramaturgije, osobito od spomenuta dva pisca, koji su očito, uz Krležu, izvršili jak utjecaj na Matkovića. Ali je autor uspio da te heterogene utjecaje stvaralački apsorbira i pretopi u svoju cjelovitu scensku viziju, ostvarivši kompozicijski ujednačenu i dramaturški dobro razrađenu cjelinu. Ekspozicija je doduše nešto mlaka i površna, a prvi dijalog Karasa sa spekulantom Berićem dosta je slab i nategnut zbog ponavljanja. Ali kasnije ritam radnje raste i dobiva na snazi i opsegu, da bi se pri kraju opet prelomio u predugom i gotovo nepotrebnom filozofskom monologu starog penzionera Antuna i u Karasovu debaklu, koji je scenski atraktivan više satirički nego tragički. Jednu od osnovnih Matkovićevih slabosti, balast riječi i razlivenost dijaloga u opetovanju i u širini, uklonio je donekle režiser zagrebačke premijere Mladen Škiljan, izvršivši veća križanja u tekstu. Iako je mogao biti još radikalniji, ipak je nepažljivo izbacio neke rečenice iz dijaloga Nine i Kreše, koje su od bitne važnosti, jer objašnjavaju psihološki lik Nine, a osobito Kreše. Tako su ispušteni dijelovi kad Nina ističe da ju je upravo Krešo učio kako svaki čovjek ima pravo na ljubav, i kad Nininu shvaćanju života kao izleta Krešo suprotstavlja svoja dva jedina »izleta« u životu — kada su ga kao dijete zatvorili u fašistički logor i kad je izgladnjen i izbezumljen od užasa pobjegao iz logora. Autor je Krešu ionako zacrtao prilično blijedo, pa su ova kraćenja još više psihološki osiromašila taj najmanje životan i najneodređeniji lik drame.

Naročito je uspjelo razradio autor dramaturšku strukturu radnje, koja raste u suptilnim gradacijama i vještom prepletanju psiholoških napetosti vanjskih i unutrašnjih sukoba pojedinih likova i njihovih uzajamnih odnosa. Matković je majstorski znao da gradi scensku napetost na neprestanom nizanju i skokovitom prijelazu iz jednog vrhunskog scenskog

intenziteta u drugi, iz jedne kvalitete dramatskih čvorova psihološke napetosti u drugu. Takvoj izrazito dramskoj kvaliteti i specifičnoj dramatskoj snazi scenske radnje smetali su donekle neki antidramski postupci — u prvom redu očite natuknice ili prerane najave koje otkrivaju aktivnosti na sceni što zapleću i raspleću dramske sukobe. Osobito je prerano i suviše očito istaknuto da je Nina »ukrala« lažni nakit iz tetkine kutije i sakrila ga u Krešin putni kovčeg.

Režiser zagrebačke premijere u ZDK Mladen Škiljan nalazio se vjerojatno u dilemi — kojem scenskom postupku da se privoli, pa se držao neke srednje i dosta neodređene linije. Tako je s jedne strane razvijao suptilnu satiru, koja je varirala od donekle naturalističke groteske (kod spekulanta Berića), preko dobroćudne komike (stari Antun) do pomalo melankolične patetike tragi-grotesknog Karasova lika. Ta posljednja i ujedno glavna uloga predstavljat će za svakog režisera i glumca delikatan alternativan problem: do koje mjere ići u satiričkoj karikaturi, ili na koji način izvući dublju ljudsku suštinu tog lika i suptilnije poantirati njegovu potresnu ličnu tragiku, da bi se u svakoj od ovih glavnih alternativa uvijek ostalo u granicama scenske uvjerljivosti i životne istine. I tumač tog lika Ivan Šubić i režiser Škiljan bili su vjerojatno skloniji ovoj drugoj varijanti. Ali ona ipak nije sasvim čisto izvučena, jer se satirička komponenta često prelijevala izvana, miješajući se kao nečisti izraz s unutrašnjom tragičkom potkom. A ova je opet u posljednjim scenama s previše unutrašnje angažiranosti i patetičkim izrazom izbijala preko rampe. Meko zacrtani satirički kolorit radnje ublažen je još više mlakom i zatvorenom interpretacijom kompleksnog lika i životne sudbine Karasove kćerke Nine, pretvarajući predstavu donekle u psihološku dramu sa sublimiranom tragičnom potkom.

Zagrebačka predstava ima svoju atmosferu i na momente adekvatan ritam zbivanja, iako nije sasvim ujednačena. Neki prizori, koji su snažnije koncipirani u tekstu, nisu na pozornici došli psihološki suptilnije i scenski jače do izražaja. To se osjetilo osobito u prizoru s Ninom (Neva Rošić), koja je najsloženiji i najzanimljiviji lik, kao neka potencijalna prava junakinja ove drame, i u prizorima s njezinim ljubavnikom Krešom (Drago Krča), koji je imao najmanje teksta i najnejasniji scenski profil. Tako je uz prizore od izvanrednog scenskog intenziteta, osobito s Karasom, pa starim penzionerom Antunom (Viktor Bek) i spekulantom Berićem (Josip Marotti), te ponekad s Karasovom ženom (Nela Eržišnik) i sinom (Boris Buzančić), bilo i padova i monotonog razvlačenja igre, ali to nije ipak znatnije umanjilo opći snažan dojam predstave.

»HERAKLO«

Druga Matkovićeva drama obrađuje također pitanje »iluzija« u životu, ali iz obrnutog rakursa i na podlozi antičke teme, u koju su kroz moderni izraz projicirana neka aktuelna pitanja savremenog čovjeka. Široki okvir različitih ljudskih iluzija, pravi »vašar snova« iz prve drame, zgusnut je i oštro projiciran, kao kroz žarište leće kritičkog sarkazma, samo na jedan vid iluzionizma, na takozvani mit o »herojima«. (Zapravo bi to trebalo definirati kao zloupotrebu društvene funkcije i čak leksičkog izraza pojma »heroizam«.) Međutim je u idejnom usmjeravanju ove scenske materije Matković izgubio kompas i sigurnost, pa tako drama gledaocima nameće neki gotovo defetistički »antiherojski« stav i pogled na život.

Po ugledu na neke moderne svjetske dramatičare (Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Camus itd.) Matković je želio da kroz antičku legendu i mitske likove izrazi savremenu problematiku života i neke tobožnje »antiherojske« nemire i otpore današnjeg čovjeka. Tražeći u antičkim temama motiv koji bi mogao nositi trajniju općeljudsku suštinu i koji bi bio pogodan za simboličko isticanje takvih uopćenih zaključaka, autor se zadržao na mitu o Heraklu. Tema o Heraklu već je više puta obrađena, još od Euripida, Aristofana i Seneke. Ona i danas može da bude zahvalna materija za suptilniju psihološku razradu savremenih problema i za invencioznij filozofsko-etičku dramu modernog tipa. I to ne samo kao motiv u zapadnoj literaturi nego i u dramaturgiji

jedne socijalističke zemlje. Samo je pitanje u kakvom se stvaralačkom odnosu i, prema tome posredno, s kojih se idejnih pozicija i umjetničkih preokupacija prilazi dramskoj obradi takve filozofsko-politički veoma kompleksne, pa dakle idejno i ideološki suptilne, čak delikatne teme.

Matković je u svojoj drami obradio tek posljednje razdoblje života velikog grčkog junaka, kad je Heraklo već ostario i bolestan, pa je dakle iz posve bioloških uzroka bio izgubio svaku moć i mogućnost da bude istinski fizički junak, da djeluje kao neki heroj. Već ta činjenica oduzima autorovoj izrazito »antiherojskoj« koncepciji mnogo od realne podloge i scenske uvjerljivosti. Suština je dramskog stvaranja da zahvaća obično prelomna i kratka vremenska razdoblja sudbine čovjeka, da ih transponira kroz čvorne tačke psiholoških sukoba u dramatski zgusnute intenzitete scenskog života. U smislu takvog pravilnog dramaturškog postupka mogla je drama zahvatiti i psihološki ili društveni problem i nekog ostarjelog Herakla, bilo kao realnog tipa ili kao simboličku personifikaciju ideja i shvaćanja. Ali je osnovna dramska ideja morala biti realno razvijena, unatoč mogućoj većoj ili manjoj apstrakciji simboličkog uopćavanja. Prema tome se problem »nemoći« starog i bolesnog Herakla ne može bez štete za scensku uvjerljivost i umjetničku istinu apsolutizirati u izvjesnoj statici, koja pretendira da je obuhvatila cjelovit dinamičan životni put dramskog junaka. Zato je iz osnove pogrešna ambiciozna težnja da se s dramskom fiksacijom samo jednog, posljednjeg trenutka Heraklova životnog puta, odredi suština njegova psihološkog bića i retrospektivno ocijeni životna aktivnost tako koncipiranog lika i njegove općeljudske simbolike.

Tragičan finale herojskog mita o Heraklu, kad se on sam spaljuje javno na lomači — nov je i svojevrstan herojski gest, u očitoj kontradikciji s Matkovićevom osnovnom koncepcijom tog lika. Prema legendi Heraklo izvršava samoubistvo u plamenu zbog nepodnošljive Dejanirine ljubomore, koja mu je tijelo izranila košuljom natopljenom otrovanom krvlju ubijenog kentaura Nesa. Matković je takav završetak pretvorio u radikalno odricanje ishlapljelog i kostobolnog starca od svakog istinskog heroizma, opsjednutog maglovitom težnjom za nekim tobože novim i suptilnijim »heroizmom« posve kršćanske vrste — to jest »junaštvom« praštanja i pokorničkog traženja »duhovnog mira« u prašini nemoćnog poniženja. Kad svoju nejasnu pobunu protiv iluzija o sebi i protiv društvene funkcije svoga mita ne može nikako životom posvjedočiti, Heraklo se u prkosnom razočaranju na sve i svakoga odlučuje za anarhističko samouništenje u vatri lomače. I opet pod opsesijom varave iluzije da će, uništivši tako sebe, kao tjelesni predmet mita o heroju, zauvijek poništiti i apstraktnu predodžbu heroizma, otjelovljenu primitivistički u hiperdimenzioniranom, groteskno pretjeranom kipu svoga lika. Misao u biti zanimljiva i originalna, ali nedorađena i jednostrana, jer je nejasna u dijalektičko-spoznajnom i u historijskom smislu. A u svojim uopćenim zaključcima ukazuje se kao otvoreno negiranje svakog heroizma, kao izjednačavanje ideja i ideala s iluzijama, kao svođenje istinskih heroja i velikih ličnosti historije na lažne idole i spekulantski iskonstruirane mitove.

Poslije Bihalji-Merinove apstraktne drame »Nevidljiva kapija[3]«, koja je toliko apsolutizirala subjektivno pravo na neku apstraktno shvaćenu individualnu »savjest« da je poništila čak i svaku društvenu potrebu i humanistički smisao kolektivne svijesti, dobili smo sada dramu koja je u ime nekog krivo shvaćenog i opet apstraktnog »humanizma« preduzela gotovo pravi idejno-etički napad na bitnu svjesnu sadržinu ljudske savjesti — na heroizam, kao na elan vital ljudskog života i svakog napretka. A upravo su humanistički smisao kolektivne svijesti i herojska suština individualne savjesti dva bitna i nezamjenjiva elementa svakog revolucionarnog pokreta i društvenog kretanja uopće. Posebno su to bitne komponente naše historijske oslobodilačke Revolucije — oslobodilačke u trostrukom smislu: dovršene u nacionalnom, izvršujuće u socijalnom, a tek otpočete i neprekidno produbljivane u du-

[3] V. moj osvrt »Apstraktna drama »Nevidljiva kapija« (»Teatar«, br. 3-4, god. 1957).

hovnom i idejno-moralnom pogledu. Ova dugotrajna i tek otpočeta revolucija duha i izgradnje socijalističke svijesti treba da sve šire i sve sadržajnije afirmira istinski humanizam i pravi heroizam, kao dvije nedjeljive kvalitete istog i jedinstvenog duha stvaralački smjelog i oslobođenog ljudskog bića. Matković je, vjerujemo, iskreno želio dati svoj literarno-scenski prilog toj neprekidnoj revoluciji duha, upravo u jeku značajne i aktuelne borbe protiv različitih oblika »kulta ličnosti«. Ali je tu borbu pogrešno shvatio i vezao kao argumentaciju za takve antiherojske stavove, za poništavanje potrebe herojskog odnosa prema životu, za odricanje aktivne i rukovodeće uloge ličnog herojskog uloga u rješavanju općih i specifičnih društvenih zadataka. Svakako da pojam »heroja« i čitav mit o »heroizmu« pokazuje na različite načine u toku historije svoje lice i naličje. Ali je u osnovi pogrešno oduzimati tim pojmovima njihovu pravu sadržinu, dublji aktivistički smisao i stimulativnu, usmjeravajuću funkciju, izjednačujući ih s njihovim deformiranim naličjem i dajući im drugi smisao i drugačiju funkciju od one već toliko poznate i ustaljene — i u leksičkom i u funkcionalnom i u historijskom pogledu.

Po širini i kompleksnosti svoje filozofske problematike, iako nedorečene i ideološki čak nepravilne, po vještoj dramaturškoj obradi teme i literarno snažno razvijenim psihološkim nijansama dijaloga, »Heraklo« je dosad najzanimljivije i najznačajnije Matkovićevo dramsko djelo. Ipak se osjeća ponekad iskonstruiranost radnje i nedorađenost psiholoških situacija; tako osobito u početku prvog dijela ima suvišnih ponavljanja u predugom dijalogu Herakla s Dejanirom. Karakteri i postupci likova nisu građeni po zakonima psihološkog realizma, nego u smislu zahtjeva idejne drame, kao simbolički nosioci izvjesnih općih kategorija ideja i uopćenih stanja i odnosa čovjeka u kretanju vremena i društva. Sam antički okvir teme i idejna koncepcija djela upravo su nametali takav kreativni postupak. A to je i jedna od bitnih značajki savremene svjetske dramaturgije ovoga tipa, koja nastoji da općeljudske probleme i unutrašnje sukobe psiho-

loških nemira današnjeg čovjeka projicira u širokim historijskim dimenzijama i retrospektivama kroz antičke teme i likove.

Takve idejne drame nameću posebnu tehniku kontrapunkta i idejnih antiteza, da bi se sukobi ideja mogli razviti do pune napetosti s određenim unutrašnjim smislom. Međutim je upravo glavni nedostatak Matkovićeva »Herakla« kao idejne drame u tome što nema djelujuće i djelotvorne antiteze. Osnovna dramska ideja očituje se samo u tezi, i to problematičnoj — u antiheroizmu, dok nekih protu-teza, koje bi ujedno bile i protu-teže i protu-težnje — nema! Odnosno, ukoliko ih i ima u ponekim misaonim proplamsajima likova suprotstavljenim Heraklu, to nije dobilo organizirani idejni smisao i povezani scenski izraz, da bi od ništavnih fragmentarnih čestica ili čak iz ničega moglo postati nešto bitno u filozofskom, a funkcionalno značajno u dramaturškom pogledu.

Instruktivan je primjer Anouilhova moderna tragedija »Antigona« — kao izrazita drama s tezom i antitezom. Teza je životni stav Antigone, a antiteza je društvena filozofija Kreonta, ili pak obratno, što nije od važnosti, jer je bitna samo suprotstavljenost dviju dramatski jednako vrijednih a idejno i moralno jednako umjetnički istinitih životnih koncepcija. Iz ove suprotstavljenosti dviju osnovnih i pokretačkih dramskih snaga raste dramatika dramskog sukoba i izrasta idejna kompleksnost teme. Takva kompleksna dramska cjelina nameće onda, ukoliko je savremeno scenski protumačena, neki prihvatljivi i aktuelan moralno-idejni zaključak, iako autor izričito ne zastupa ni tezu ni antitezu. Autor tek suptilnim dramaturškim načinom i svojom stvaralačkom intuicijom omogućuje da se i teza i antiteza razvijaju u punoj dijalektičkoj uvjetovanosti samostalno i dramatski sve intenzivnije, do konačnog tragičnog razrješenja sukoba.

U Matkovićevu »Vašaru snova« antiteza je donekle latentno sadržana u čitavoj atmosferi malograđanske porodice, a pogotovu u odnosu praktične i odane žene prema mužu fantasti i umišljenom geniju, jer oboje iz oprečnih razloga nalaze uporište i podstrek za život upravo u toj fikciji i u

nadi željene realizacije, koja do izvjesne mjere drži u ravnoteži sve vanjske i rasklimane šavove jednog malog obiteljskog kružnog lutanja. Ali to je samo neka psihološka antiteza Karasovim iluzijama, tek surogat prave i potrebne idejne antiteze, koja je blijedo nabačena u liku i dramskoj funkciji mladog ratnog siročeta i suca Kreše. Ipak potrebnu osnovnu dramsku liniju antiteze ostvaruje opća, vrlo suptilna, satirička obojenost i kritička distanca prema čitavom psihološkom kompleksu iluzija. A to donekle idejno pravilnije usmjerava djelo i ostvaruje jasniji odnos gledaoca prema temi i problemu.

I u »Heraklu« kao da postoje neki neiskorišćeni i nerazrađeni elementi za antitezu u nejasnom i blijedo nabačenom liku Iole, s jedne strane, a s druge strane u liku i stavu Heraklove žene Dejanire, koja ima potentnije mogućnosti, iako je dosta pojednostavljena i stoga jednostrana. Skeptičan i vrlo kompleksan lik babilonskog roba Poliksa nosi zapretano također šire mogućnosti antiteze, osobito za satiričku koncepciju i liniju drame, koja bi mogla razobličiti i jače žigosati naličje heroizma. Ali u sadašnjem tekstu nije nažalost dublje razrađena s idejnim i dramatskim kontrapunktima ni jedna od ovih latentnih mogućnosti antiteze, da bi se došlo do neke anujevske ravnoteže između smisla i funkcije istinskog heroizma u odnosu prema lažnom heroizmu i mitu.

Umjetnička je vrijednost Matkovićeva »Herakla« osobito u literarno istančanom i scenski sočnom tekstu, koji ipak nije lišen nekih banalnosti ili već otrcanih općih uzrečica. Naročito su uspjeli neki prizori s robovima i s pjesnicima, koji imaju donekle sličnu funkciju komentatora kao i antički kor. Ovi su komentari, kao i replike Babilonca Poliksa, ispunjeni oštroumnim i oštrim zapažanjima, ali ponekad i s previše nametljivim jeftinim ili vulgariziranim doskočicama.

Dramska je kompozicija razvijena s nizom spretno vođenih dijaloga i dramatičnih situacija, na moderan dramaturški način, u stilu konverzacione filozofske igre francuskih dramatičara Giraudouxa i Anouilha. Ali radnja i konverzacija nemaju uvijek dovoljno one potrebne stilske lakoće i lepršavosti, koja je toliko tipična za ove francuske dramatičare i

za moderni scenski izraz uopće. Preteže, osobito pri kraju, težina neke tragizirane klasične patetike, koja ne odgovara sasvim ni smislu teme ni stilu djela.

To je zavelo ili natjeralo režisera zagrebačke premijere u HNK Vladu Habuneka da ovu modernu antičku dramu scenski postavi sasvim različito od svoje poznate uspjele režije Giraudouxova »Trojanskog rata neće biti«, koja je bila lišena svake tragizirane patetike i u najdramatičnijim trenucima i koja je osvojila publiku brzim i lakokrilim diskusijama, te izvjesnom stilizacijom glume i kretanja, u iskričavom ritmu scenskih situacija. »Heraklo« je, međutim, osim u izvrsno postavljenim prizorima sa slijepim pjesnicima i s robovima, koji su duhovito stilizirani i obojeni suptilnijom karikaturom, pretežno interpretiran i režijski i glumački u monotonom ritmu otegnutog, patetičnog skandiranja, s dugim pauzama u dijalogu. To je bilo karakteristično za interpretativni stil antičkih drama i donekle za francuske klasike. Ali je takav način govora glavnih glumaca, uz adekvatno ukočeno ili patetično držanje, oduzimao tekstu i igri na sceni potrebnu notu satiričke britkosti i lakoće. To ukida onu kritičku i historijsku distancu, koju gledaoci pa i glumci (bez obzira na Brechtove koncepcije) treba da osjete kod takve teme i njezine savremene scenske transpozicije. Nije to prigovor kvaliteti režije, koja je u takvom izabranom ili od teksta nametnutom stilu na visokom nivou, kao i gluma većine aktera, nego je to slična analitička ocjena kao i kod razmatranja autorova idejnog i stilskog pristupanja temi i zahvaćenim problemima. I autorovo tragizirano tumačenje antiheroizma i režiserova patetizirana interpretacija takve teme imaju isti korijen — u nesnalaženju pred kompleksnošću umjetničkog i filozofskog zadatka.

Prozračna i jednostavno stilizirana inscenacija od Božidara Rašice, a osobito ogromni kip Herakla u apstraktnom stilu, odgovarali bi u osnovi takvoj scenski moderno zamišljenoj i u općeljudske okvire transponiranoj antičkoj drami, ali su u očitom sukobu s općom stilskom realizacijom i teksta i izvedbe. Difuzno apstraktni i vanvremenski stil dekora nije nalazio zajednički nazivnik s tragiziranom pateti-

kom scenske igre, koja se razvijala na podlozi realistički ozbiljno i tvrdo stiliziranih likova i scenskih situacija. Unatoč tom rascjepu između scenskog okvira i glumačke igre, predstava osvaja snagom dramatskog izraza, u režijski suptilno razrađenim mizanscenskim situacijama, ispunjenim više ili manje izrazitom i sugestivnom glumom Zvonka Strmca (rob Poliks), Mate Grkovića (prvi dvorjanin Liha), Božene Kraljeve (Dejanira)) i Ervine Dragman (Iola). Osobito je iznenadio mladi Vanja Drah u neobično teškoj ulozi Herakla, pokazavši široki raspon glume i izrazite sposobnosti za tumačenje karakternih uloga.

ZAVRŠNA SINTEZA

Na kraju ove sažete analize obiju Matkovićevih drama nameće se uobičajeni sintetički zaključak, ovog puta kao neka vrsta idejnog rezimea.

U »V a š a r u s n o v a« stari korektor Ivan Karas umišlja sebi da je genijalan pisac, poruku kojega čeka napaćeno čovječanstvo, pa već preko 30 godina piše veliki roman, koji nikako ne stiže da dovrši. Uvjeren ipak u sebe, samoljubivo uporan i zanesen svojom maštom, pomalo spekulirajući i s novčanim efektom takvog »epohalnog« djela i obodren jedino vjerom svoje žene, ali inače okružen nevjericom i čak posmijehom malograđanske okoline, Karas ostaje do kraja u maglama svoje fikcije, sa simboličkim lažnim nakitom u ruci i s prvim crvom sumnje u srcu — da li uopće postoji spasonosna Riječ, da li uopće postoji Istina — kao neki umišljeni i tragično smiješni mali duhovni Heraklo na vašaru velikih v l a s t i t i h snova.

U drami »H e r a k l o« postaje ostarjeli antički junak svjestan da je mit o njemu samo fikcija, da je njegova herojska snaga i historijska veličina tek plod mašte i slijepe zanesenosti ili političkih spekulacija okoline, da je čak nesvjesno krvavo oružje jednog samovlašća, a životni put da mu je posijan lešinama njegovih žrtava. Spoznavši da je u biti samo običan i bolestan čovjek na vašaru t u đ i h snova, spaljuje se Heraklo na kraju javno, s velikom tragičnom gestom,

u očajnom bijegu od svoje ljudske savjesti i od društvene funkcije svoga mita, koji ga je lišio prirodnih mjera ljudskog bića. Takav kraj komada, koji donekle (što se tiče samoga čina samoubistva na lomači) odgovara i legendi, afirmira ipak neki svojevrsni heroizam, čime autor ujedno i nesvjesno, s nizom kontradikcija, poništava svoju osnovnu idejnu liniju i naglašeno antiherojski stav.

Iako postoji osjetna razlika u karakteru i domašaju ovih idejno-moralnih razvojnih linija, opći filozofski zaključak, koji nameću obje drame, gotovo je isti. Do njega se došlo oprečnim putovima, sa dva pola dijalektičkog jedinstva života, ali u sasvim autonomnom izoliranom hodu. Zato je u svakom posebnom slučaju i ovaj opći zaključak jednostran i nepotpun, iako je prva drama idejno zrelija i jasnija, a druga poetski suptilnija i dramski snažnija.

Prvi je slučaj pomalo blaga i ironična negacija, ne samo svake bolesne grandomanske fikcije čovjeka o s e b i, nego donekle i onog uzvišenog čovjekova samopouzdanja i spoznaje s e b e kao kreativnog bića, saznanja onih unutrašnjih duhovnih snaga i potentnih mogućnosti mašte, razuma i volje, koje čovjeka sve više oslobađaju od robovanja prirodi i društvu, uzdižući ga do osvajača svemira i razumnog regulatora života ljudske zajednice. Drugi slučaj poništava još mnogo radikalnije ne samo svaki nekritički »kult ličnosti« i grandomanski mit društvene sredine o lažnim herojima, nego kao da odriče i mogućnost istinske veličine pojedinaca, svako dublje značenje njihove društvene funkcije, kao predstavnika masa u kretanju društva i u rješavanju izuzetnih zadataka u izuzetnim prilikama.

Opći zaključak i prve i druge drame ukazuje se tako kao tragičan r a s c j e p i z m e đ u ž e l j e n o g i m o g u ć e g, koji se sasvim statički shvaća kao apsolutna i neizmjenljiva činjenica. To je zapravo odricanje od svake djelotvorne ideje i akcije čovjeka, izjednačavanje ideala s iluzijama i idolima, traženje neke apstraktne jezgre ljudskoga u antiljudskoj, primitivnoj biološkoj podlozi čovjekova bića. Ukratko — to je onaj poznati strah i bijeg malograđanina, zbog komoditeta i konformizma, od svake ozbiljne i rizičke angažiranosti u

opasnoj avanturi koja se zove — život! Aktivistički, ali često i toliko zloupotrebljavani mit o herojskoj suštini i sudbini čovjeka negira se i ujedno odmah nadomještava novom iluzijom i novim mitom o običnom antiherojskom biću čovjeka, svedenog samo na njegove prvotne biološke, dakle životinjske, koordinate i posve afektivne emotivne reakcije, na takozvanu »ljudsku mjeru«. Ali se ova i tako shvaćena »ljudska mjera« zapravo mjeri i može uvijek izmjeriti običnom sentimentalnom osjetljivošću pred svakom teškoćom i dijalektičkim protivrečjima života, to jest slabošću duha i konformizmom volje. Sam pak filozofski problem mita, njegovo pravo značenje i funkcija u pojedinim razdobljima historije čovječanstva, toliko je kompleksno da bi zahtijevalo posebno i opsežno razmatranje.

Međutim je ovdje potrebno istaći da je pokretačka snaga ljudskog duha nesumnjivo mašta i da je ona u osnovi strukture svakog mita. I upravo ta nemirna i vječito živa ljudska mašta, ili u ovom slučaju bolje rečeno Imaginacija, povezuje stvaralački, ali koji put i anarhično, kao peto veliko I, heterogenu i dijalektičku prirodu ranije istaknute simbolike četiri velika I — povezuje i klasificira Ideje, Ideale, Iluzije i Idole. Kad je dakle ta stvaralačka ljudska Imaginacija osviješćena i osvijetljena razumom, rađa imanentno neke ideje. Ove pak ideje, prožete ljudskom senzibilnošću i emocijom, te oplođene ponovno maštom, sažimaju se u osnovne i usmjeravajuće tokove ideala. A takvi se ideali zatim, oplođeni snagom ljudske volje i moćima i mogućnostima lične angažiranosti u životu, otjelovljuju u odlučne, odvažne, samoprijegorne, revolucionarne intervencije čovjeka u tok života i prirode, u sve oblike ljudske egzistencije i kretanja društva kroz historiju čovječanstva i vrijeme svijeta. Era savladavanja nevidljivih atomskih tajna i beskonačnih prostranstava kozmosa, herojski podvig čovjeka koji se odljepljuje od svoje planete, potvrđuje i ponovno afirmira ovu stvaralačku i oslobađajuću prirodu čovjeka i čovječanstva. To je funkcija istinskog ljudskog heroizma, to je vitalna i bitna kategorija ljudskog bića, koja daje zapravo smisao svakom životu i napretku. Kako sićušan izgleda u tim razmjerima

duha i akcije defetizam malog građanina, koji se uplašio veličine, smjelosti i moći čovjeka pred odgovornošću i rizikom ličnog angažiranja. Takav je životni defetizam zapravo simptom starosti, izvjesne skleroze ili konfuzije duhova, ali i očiti odraz kompleksnih društvenih i psiholoških uvjeta koji određuju čovjekovu svijest i omeđuju kategorije njegova društvenog mentaliteta.

I tako se na kraju ove dramatske rasprave s Matkovićevim Heraklom na vašaru snova njegov bačeni bumerang vraća na polaznu ravninu idealističkih iluzija. U viziji kritičara ukazuje se ponovno groteskna slika razigranog plesa Iluzija pod maskom Ideja, koje tako nespretno ruše lažne Idole da su gotovo smrvile i najplemenitije Ideale čovječanstva. Takva pometnja jezika i duhova pri nastupu četiri velika I na šarenom vašaru književnih snova postaje stoga osobito aktuelan filozofski i umjetnički problem, koji zahtijeva ozbiljnije kritičke analize. Osobito stoga, što se na književnom planu taj izrazito filozofski problem pomalo već pretvara u neki defetistički književni pokret »antiheroizma« u ime krivo shvaćenog i pogrešno interpretiranog humanizma. Svakako da je niz nepravilnih subjektivnih shvaćanja i ličnih postupaka, kao i sasvim iluzionističkih objektivnih odnosa, u priličnoj mjeri kompromitirao i pojam heroizma i funkciju »velikih« i »malih« heroja života. Jasno je također da pojam »heroj« i takozvani mit o herojskoj suštini čovjekova bića ima svoje lice i naličje. Ali je suštinski pojam heroizma neodvojiv od pravilno shvaćenog humanizma, kao što je i humanizam bez plemenite revolucionarnosti heroizma samo prazna ljuska fraze. To nekima nije jasno, kad mogu čak pojam heroja izjednačavati s pojmom »ubica«, ne praveći razliku između istinskih heroja i pseudo-heroja, jer ne shvaćaju (ili ne shvaćaju više), ne samo pojmovno nego i leksički, smisao ove jednostavne, našem narodnom duhu i izrazito revolucionarnom historijskom putu toliko bliske i potrebne junačke riječi.

Ukoliko su takva shvaćanja donekle razumljiva za jedan sloj malograđanskih intelektualaca, koji heroizam revolucionaraca već zbog mentalnih kompleksa i svog konformi-

stičkog mentaliteta ne mogu prihvatiti, a ponekad ni shvatiti, ipak zabrinjava što se ova plima izrazitog antiheroizma mogla pojaviti u zemlji čojstva i junaka, u narodu, čija je čitava historija živi primjer stvarne herojske legende, i koji je upravo u posljednje vrijeme dva puta postao istinski simbol heroizma.

Toj klimi duhova, koja je rezultirala radikalnim otklonom etičke igle uzdrmanog ideološkog kompasa iz jedne krajnosti u drugu, platio je eto nesvjesno i Matković svoj obol. Neka je pitanja pravilnije shvatio i riješio, a kod drugih je izgubio gotovo sasvim kompas i sigurnost. Dok je u »Vašaru snova«, s nešto manje dramske snage, imao dijalektički pravilniji, iako još nedorađen odnos prema temi i problemu, u »Heraklu«, koji je inače ostvaren dramaturski modernije i izražajno snažnije, nije autor našao pravilan put i zaključak, izgubivši se u gustišu modernog skepticizma i idejno-moralnih nejasnoća.

Matković je imao izvanrednu mogućnost da u »Heraklu« dramski, ili čak satirički, obradi n a l i č j e heroizma, da žigoše i ličnu i društvenu zloupotrebu tog pojma i te funkcije, da raskrinka izopačavanje one aktivne i samoprijegorne angažiranosti izuzetnih ličnosti u izuzetnim vremenima na izuzetnim zadacima i potrebama društva. Nastojeći da dade svoj prilog toliko potrebnoj i aktuelnoj borbi protiv različitih oblika »kulta ličnosti«, autor nije dovoljno uočio sve historijske, društvene i psihološke komponente tog problema. Svoju nesumnjivo interesantnu temu i snažnu dramsku viziju nije uspio zahvatiti u njenoj dijalektičkoj složenosti, tako da je ostala na pojedinačnim istinama i dvosmislenim poluistinama, koje se mogu različito tumačiti i koje nisu idejno i kreativno sažete u cjelovitu umjetničku istinu i spoznaju ovoga tako važnog ljudskog i društvenog pitanja.

U opravdanoj težnji za razbijanjem svih lažnih idola ne smije se podleći zaraznom utjecaju filozofije apsurda i različitih modernističkih varijanata malograđanskog anarhizma. Jer tako se često, u dobroj namjeri traženja onog »najdublje ljudskog«, sasvim nesvjesno poništavaju i sve velike ideje, ideali i likovi čovječanstva, koji nadahnjuju čovjeka na stalno nove herojske podvige i žrtve u njegovoj neprekidnoj i pobjedonosnoj borbi sa silama prirode i društva. Jer tako se ponekad nemoćno rasplinjuju u maglama iluzija i svi oni ideali i ideje, koji sve smjelije usmjeravaju, kroz krvave porođajne grčeve, gigantske uzlete čovjeka za blagostanjem na zemlji, za plodonosnim mirom u sve-miru — pod osvojenim zvijezdama!

ŽIVKO JELIČIĆ

OSLOBOĐENA LICA U PROZI PETRA ŠEGEDINA

I

U kratkom predgovoru svoje knjige »Na putu« Petar Šegedin upozorava: »Svaki je od nas relativno zasebna tačka gledišta, svojevrsna kristalizaciona osovina, naročito ogledalo, što se kreće svijetom.«

Tražeći čvrstu tačku s koje bismo se smirenije pokušali približiti književnom stvaranju Petra Šegedina, stalno sam se navraćao na ovu njegovu citiranu rečenicu nastojeći u njenom stendalovskom okviru sagledati prozu ovoga pisca. Privlačila me ona poznata slikovita usporedba i ja sam se često zaustavljao na njenoj opipljivoj uvjerljivosti: da li je u ovom slučaju pisac »ogledalo, što se kreće svijetom«! Ma koliko bila privlačna moć ove istine, uramljene klasičnim okvirima, mada je ona u sebi nosila smirenost jednoga svog koordinatnog sistema, te u punom smislu (prividno) pružala osnovicu za svestraniju analizu pisca, ja sam — zalazeći u prozu Petra Šegedina — sve sigurnije odbacivao tu rečenicu kao bitnu komponentu za razumijevanje ove proze te sam sve češće osjećao uskost i krutost njenih oblika, koji ne mogu da obuhvate materiju, kao što je, u ovom slučaju, proza Petra Šegedina. Preda mnom se javljalo novo pitanje — ili bolje — čvorište misli i promisli, koje su se nekako ovako počele raspredati: kad je riječ o književnom stvaranju Petra Šegedina, možda nije bitno, da li je ili nije pred nama »ogledalo, što se kreće svijetom«, nego nešto sasvim drugo: kakvu bi

mogućnost za razumijevanje književnog puta ovoga pisca rastvorilo ovako postavljeno pitanje: tko se ogleda u tom »ogledalu, što se kreće svijetom«, čovjek, kakav čovjèk, ljudi, kakvi ljudi, kakvi pejzaži, koje su i kakve otiske ostavili na ovom staklu ljudski nemiri, da li je jeka ljudskog glasa, ljudske patnje zamutila ponekad bljedilo ovog ogledala ili je ono cinično i zlurado, kao svako ogledalo, mirom i zakonitošću mehanike, odrazilo sve izrasline i nakaznosti jednoga nesretnog ljudskog bića? Da li je to ogledalo nošeno samo tako valom slučaja ili je ono ceremonijalno, uz službenu pratnju i duboku pobožnost puka, pronijeto kroz život, ili je Molièrovom ironijom podmetnuto situacijama i pokretima koje bi se pod svaku cijenu htjelo zaboraviti — čitav niz takvih misli zaigrao je u krugu oko jedne osnovne osi: tko se ogleda u »ogledalu, što se kreće svijetom«, u ovom konkretnom slučaju, u književnom stvaranju Petra Šegedina?

Kao prvi pozitivni rezultat prebacivanja polazne tačke za razumijevanje literarnih dostignuća ovog pisca s ogledala na lice koje se u njemu nazire, stvara se realna mogućnost da zapazimo specifični književni put Petra Šegedina u našoj suvremenoj prozi, dolazi do izražaja činjenica što smo je iznijeli i kod Kaleba i kod Marinkovića i kod Novaka Simića, naime, da Petar Šegedin, kao i svaki od njih pojedinačno, predstavlja, veoma precizno zaokružen, samonikli vid našega književnog izraza, svoju osobenu nit u tkivu naše suvremene proze. I nije riječ, da se odmah u početku razumijemo, o razlikovanju u tematici, ne nalazi se ključ na tragu pitanja: da li se u »ogledalu« Petra Šegedina odrazuju ljudske olupine Vladana Desnice ili skamenjeni pejzaži Kalebove proze, ili zaboravljeni, nečisti, paučinom isprepleteni »lumini« što svjetlucaju u nutrini ljudi Ranka Marinkovića, da li se, još grublje rečeno, odrazuju malovaroške sredine naših primorskih gradića ili bespuća zaselaka u kamenjaru. Ono što nas naročito obuhvaća dok se pokušavamo približiti prozi Petra Šegedina nije, u prvom redu, ni staleška, ni društvena pripadnost lica koje se odrazilo u »ogledalu«, nego — rekao bih — sama gola struktura lica, ono neobično, čudnovato tkivo od kojega je satkano samo lice. Prisutna je misao: kad bi se sva

lica spomenutih autora svukla gola pred nama, kad bi zbacila svoja crna odijela: i Srdarevići-Prkuti, i svoje musave prnje Trajo i Perušina, kad bi ošamućeni Ljubo Nazrević ostao zauvijek onako razgoljen, mi bismo veoma lako među njima zapazili lica Petra Šegedina (ako bi među njih zašla) lišena bilo kakvih izvanjskih, dekorativnih oznaka. Ona su građena na takav način da se upravo u tkivu njihove strukture i dade zapaziti ono novo što je Petar Šegedin unio u suvremenu hrvatsku prozu. Tu se, u promatranju te naročite strukture lica, što se odrazila u ovom »ogledalu, što se kreće svijetom«, ne može operirati nikakvim mehaničkim sklapanjem i rasklapanjem premisa, nikakvim dogmatskim škarama Todora Pavlova, jer se veoma lako zareže sasvim u prazno (kao što se i dogodilo nekim kritičkim napisima o prozi Petra Šegedina). Upoznavanje s licem i autorom nije tako lak posao kao što bi to nekome na prvi pogled moglo da se učini. Dokaz za to među ostalim su i spomenuti kritički napisi. Evo, prije nego što se upustimo u analizu lica, samo jedne asocijacije koja me pratila usput, dok sam čitao prozu Petra Šegedina, asocijacije koja će možda otkriti putanju, kojom kanimo krenuti. Upoznavajući se s malim Petrom Stakanom, starim Arturom, don Petrom, Antunicom i drugim licima ovog prozaika, javljalo mi se u sjećanju ono neko čudno svjetlo na ljudskom čelu pod valom svijetle, žute, brižno počešljane kose, na portretu starog talijanskog majstora što sam ga pred rat vidio na izložbi »Talijanskog portreta« u Beogradu. Onda sjećam se, zapanjilo me to svjetlo, djelovalo mi je, na prvi pogled, kao trik, kao vještina, ali što sam se dulje zagledao, u meni je rastao nemir, koji je u meni i do danas ostavio svoj trag. Čelo i kosa tog plemića stvarali su takvu iluziju života, malo bolesno potenciranu, ali to je svjetlo na čelu bilo njegovo, ta je kosa zračila svojom v l a s t i t o m svjetlošću. Nekako povezano s tim sjećanjem zapažao sam, da i mali Stakan, i Arturo i don Petar zrače isto tako nekim svojim v l a s t i t i m ulovljenim svjetlom i njihova stanja i raspoloženja hvataju se kao inje i pejzaža i kretnji, i glasa i interijera, te ih modeliraju, daju im ona njihova unutarnja osvjetljenja. Svako lice u ovoj prozi kao da nosi u svojoj kosi, u svojim pr-

sima neki osobeni svoj sjaj, isto tako možda bolesno uznemiren i ustitran, ali čudesno živ i privlačan.

Odnosi između lica i njihovih autora mogu se razviti u raznolike oblike. Ali, ma kako mi zalazili u te odnose, sretali simbolične fetiše, nailazili na izraziti cinizam ili romantičnu odanost i povjerenje u svaki pokret, u svaku međusobnu izjavu, odnos Petra Šegedina prema njegovima licima teško je objasniti na tim poznatim primjerima. Kao da nije riječ samo o novoj varijaciji na struni stare, već poznate metode. A opet, s druge strane, čitava ta široka skala odnosa kao da u svojoj osnovi krije tragove jednoga zajedničkog stava prema licu. Bilo lice uzeto grubo direktno iz života, ili javilo se ono kao personificirani zbir zapažaja i iskustava autora, u polaznoj tački izradbe lica, pa i u toku njegova daljnjeg kretanja u prozi, kao da je težište odnosa ipak u većini slučajeva bilo u promatranju lica od strane autora. Čak i prije pojave lica primjećivalo se ono brižno ili spontano odabiranje i sređivanje najznačajnijih zapažaja, a i kasnije kad je lice oživjelo, zakoračilo pred nama, teško je bilo zamisliti da negdje poviše nad glavom lica ne postoji nategnuto vlakance privezano o prst pisca i da mnoge, pa čak i najbitnije kretnje i grimase ne ovise o vještini baš tih kreativnih prstiju. I kada se lice osamostalilo kao na pr. kod Vjekoslava Kaleba ili Novaka Simića, često primjećujemo rupu kroz koju pisac zajedno s nama promatra lice ulovljeno u karakterističnoj kretnji ili radnji. Ovo promatračko oko gotovo je uvijek skriveno u tekstu i ne napušta tragove lica, slijedi ga i zapaža u časovima kad lice misli da je skriveno od svih znatiželjnih očiju. To otkrivanje skrivenih misli i stanja u ljudima koje se manifestira kao rezultat mnogih vrijednih tekstova potvrđuje da se na dnu svega, kao pokretačka snaga ovoga stvaralačkog procesa, nalazi promatračko oko pisca. Pa čak i onda kad lice dokraja utone u žitkost fabule koju stvara pisac, kad osnov kreacije ne leži na licima, nego na intenciji fabule (prisjetimo se Decamerona), opet, ovdje-ondje — poneka sarkastična doskočica, poneki potcrtani podtekst otkrije da je autor negdje u blizini i da veoma budno, a i s uzbuđenjem prati sve one radnje u kojima učestvuje pojedino lice, bilo

ono inicijator radnje, bilo ono poneseno nitima nemirne scene. Počev od gole deskripcije pa sve do Pirandellove bizarne igre skrivača s licima *(Sei personaggi in cerca d'autore)*, od kroničarske škrtosti izričaja do skicoznosti artističkog croquisa, široki je raspon mogućnosti za nastajanje najrazličitijih odnosa između lica i autora. Međutim, postoji mogućnost da do tih odnosa i ne dođe: ta se mogućnost sve češće zapaža u suvremenoj književnosti posljednjih decenija, a vidljive znakove te mogućnosti lako je zapaziti i u književnom stvaranju Petra Šegedina. Petar Šegedin unosi u hrvatsku prozu jedno novo shvaćanje o odnosu između autora i lica. Ostavivši daleko za sobom golo teoretsko, šematsko eksperimentiranje, u krajnjoj liniji zaokupljen istinskim stvaralačkim nemirom, on je to svoje shvaćanje o odnosima između lica i autora razradio u svojoj prozi do fiksiranih, zaokruženih umjetničkih kreacija koje označuju novost u suvremenoj hrvatskoj prozi.

Koncepcija o licu Petra Šegedina nije novost u suvremenoj evropskoj književnosti, isto tako ona nije novost ni kod nas kao teoretska postavka, ali kao umjetnička realizacija ona je sigurno nova vrijedna stranica naše suvremene proze. Osnovna jezgra te koncepcije sastoji se u pokušaju da se otrgne iz okvira promatračkog stava pisca prema licima i životu, da se izađe iz procijepa odnosa između autora i lica i da se pokuša kreirati slobodno lice u literaturi, lice koje će samo živjeti, koje će moći promatrati i nas i pisca, kome pupkovina autora neće biti osnovica opstanka i razvitka. Zapažaji pisca neće više biti jedna jedina građa za izradbu lica, nego će lica moći i samostalno da zapažaju i primjećuju. Jedan primjer iz književnog stvaranja Jamesa Joycea možda će nam razjasniti najbolje ono što bismo htjeli staviti u prvi plan našeg ispitivanja. Riječ je o prvim utiscima dječaka Stephena u prozi »Mladost umjetnika«. Onaj kovitlac slika i misli pred nastup groznice, ono smjenjivanje teških sivih slika po mokrim maglenim igralištima i najskrovitijih sjećanja u zamagljenoj mašti može u prvi mah stvoriti čitaocu, naviklu na mirnu kolotečinu klasične proze, utisak bizarne igre. A što je u stvari? Dječak Stephen, jedno istančano

pomalo bolesno ljudsko tkanje živi kao lice u prozi samostalnim životom. Pisac nas ne obavješćuje niti komentira njegovo stanje i samo lice živi svojim životom, govori slobodno svoje misli i mi pod tim njegovim mislima i zapažanjima, njegovim slikama i pokretima spoznajemo da se nešto neobično zbiva s tim dječakom: iz kretnje u kretnju sve nam je jasnije da se groznica približava njegovu organizmu, nezdravi nemir bliske groznice osnova je one razlomljenosti i brzine smjenjivanja pojedinih stanja i zapažaja. Daleko dakle od svake narativnosti, sasvim slobodno, slobodnije i od Tolstoja, kad grozničavim monologom oslobađa Anu Karenjinu da kao slobodno lice juri prema kolodvoru, juri u smrt, dječak Stephen živi u prozi »Mladost umjetnika«. To nije samo monolog o sebi, monolog u kom autor igra ulogu šaptača, ovdje je toliko uvjerljiva adekvatnost Stephenovih slika i doživljaja i njegova unutarnjeg stanja da je odmah zauvijek isključen svaki artistički trik i lice se ocrtava kao živa i samostalna umjetnička kreacija. Stephen ne govori o sebi i o svome djetinjstvu, on živi pred našim očima.

I ne samo da se njegov život manifestira u tome što on sam iznosi svoja unutarnja stanja: Stephen ima jasno modelirane i one kapilare kroz koje struji taj unutarnji život na površinu zapažaja. Površnu se promatraču taj proces može učiniti kao oštro omeđen krug najdubljeg subjektivizma. A nije tako. Istina je da je sva okolina, da su svi interijeri natopljeni Stephenovom ličnošću, ali osnovno je to da je unutarnji život Stephena ono žarište koje upravlja svim njegovim zapažajima, a preko njih i svim ugođajima u ovim samostanskim prostorima. Izvjesna fluidnost zrači iz ovog lica i pada po pejzažima i interijerima kojima se ono kreće. Ono spomenuto v l a s t i t o osvjetljenje prisutno je i u ovom licu i njegov sjaj, kad je lice radosno, pada po jednim predmetima, a kada je turobno, po drugim. Slobodni razvoj lica diktira skalu i raznolikost zapažaja, a pisac je sasvim po strani. I misli i osjećanja rađaju se spontano, a u stvari prema osnovnom ugođaju, prema osnovnom tonu, tako da na prvi pogled jedno ovako prslo ogledalo dobiva kasnije, tokom radnje, šare i obrise živa i zaokružena mozaika, koji nije više

goli materijal nego živa ljudska tvorevina. Stephen će se sjećati onih predmeta i doživljaja, on će se sjećati one atmosfere i onih prostora koji su u danom času u najtješnjem dodiru, u skladu s njegovom unutrašnjošću. Kao da je piscu namjera, kad je već kreirao živo i slobodno lice u prozi, da ga pusti da sam, zakonom svoga mehanizma, dođe do izvjesnih otkrića i spoznavanja. Ovdje nisu ni pisac ni lice samo smirena ili nemirna »ogledala što se kreću svijetom«, nego se u tekstu proze kreće živ organizam i nastoji da se iz literarnih spona probije do istinskog života. Dok u tkivu takva lica nesmetano struje dodiri njegovih unutarnjih stanja i njegovih izvanjskih gesta i grimasa, dotad ono i živi pred nama uvjerljivo i nezaboravno, a kad se ti prijeko potrebni spojevi poremete, istodobno se otkriju sva ona literarna pomagala s pomoću kojih bi se htjelo ovakvo lice (obično bezuspješno) povratiti u život. A taj se krivi spoj veoma lako osjeti. Kod prvih utisaka dječaka Stephena nema tih krivih spojeva, pred nama je kreirano lice, oslobođeno od svih odnosa s autorom, nezavisno o njemu, i nije nam teško zapaziti izrazitost takve kreacije među mnogim drugim licima koje smo dotad sreli u literaturi. Pod korom subjektivizma, pod oklopom prividnih znakova i egocentrizma, dakle u veoma neuvjerljivu talaru, naslućuje se organizam koji sam, svojim dodirom, oživljuje i prostore i interijere, i misli i sjećanja, u krug svog života neminovno privlači našu pažnju, i mi se zanimamo za njegovu sudbinu.

Na takvim osnovama gradi svoju prozu Petar Šegedin. Njegova proza nije izolirani eksperimenat, jer ćemo duboke tragove kreiranog lica naći u mnogim tekstovima suvremene evropske književnosti, a sigurno da korijenje ovoga lica dodiruje i klasičnu literaturu. Prema tome, lica koja je kreirao Petar Šegedin mogu se razmotriti samo na takvoj podlozi. Ako ne priđemo njegovim licima na ovaj način, neminovno ćemo se izgubiti u ćor-sokaku: s jedne strane, počelo bi se pomalo izgrađivati uvjerenje da je ovdje riječ o papirnatim, literarnim tvorevinama pisca koji sa životom nemaju nikakve veze, a s druge bismo strane upali u najdublje vulgariziranje ove istančane materije pokopavši je u podru-

me pornografije i konstruiranih nakaznosti, kao što se u početku i poneka kritika pokušala zaplesti. Ali koncepcija slobodno kreiranog lica koje samostalno živi i kreće se, bez odnosa s piscem, možda je onaj osnovni ključ kojim se može prići ovoj umjetnini, prozi Petra Šegedina. Petar Šegedin nastoji da jednu staru, donekle indirektnu metodu zamijeni direktnom metodom. Daleko od deskripcije, daleko od dubo-rezbarstva, on nastoji kao pisac dati onu osnovnu jezgru iz koje će se kasnije lice samo razviti i krenuti svijetom. Zašto da pisac doživljuje za lice i da tek onda te svoje doživljaje saopćuje licu, a lice nama, zašto ne bi lice samo doživljavalo, a mi u njegovim direktnim, vlastitim radnjama otkrivali njegove pobude i ostvarenja. To je sve tačno. Ali provedeno i realizirano u praksi stvara u prvim dodirima osnovicu za neobične zaključke: jedno takvo slobodno lice, ako nema u sebi one dijabolične snage »Zapisa iz podzemlja«, a istodobno je zaokruženo nizom figura, koje je ono samo privuklo i osvijetlilo svojim vlastitim svjetlom u svom vlastitom krugu promatranja, stvara utisak panoptikuma, skupa ljudi pod staklenim zvonom, bez zraka i prostora, bez rezonanca istinskog života. Ne zaboravimo naime: u takvu sklopu događaja kao da pisac nije više u dodiru s ljudima, već lice samo stupa s njima u odnose i upoznaje nas s ljudima i predmetima koji su cilj njegove pažnje, a ne pažnje autora. Između ljudi i autora ovo slobodno kreirano lice postavilo je svoje pregrade i zahtjeve, i u prvi se čas tu doista teško snaći. Prema svojim stanjima, nemirima i slutnjama ovo slobodno lice dolazi u sukobe i susrete s ljudima i iznosi ono što smatra važnim da se iznese. Svako upletanje pisca gotovo da je u svakom slučaju više štetno nego korisno. Prema svojim raspoloženjima ovo slobodno lice osjenčuje pejzaž ili oživljuje predmete u sumraku i samo razgovara s njima. Ono postaje ona zasebna koordinantna os i samo kroz nju i preko nje mi možemo da se snađemo u prozi ovakve vrste, a svi drugi putovi ne bi nas nikamo doveli. Tek postepenim ulaženjem u ovu prozu, preko ovoga slobodno kreiranog lica, mi ćemo se uvjeriti da ovdje nije riječ o panoptikumu, nego o svijetu što ga stvara, sasvim slobodno kreira samo ovo

oslobođeno lice. Petar Šegedin pri kraju spomenutog predgovora svojoj knjizi »Na putu« piše: »... stvaraju se fragmenti, koji će stvoriti život. T a k a v ž i v o t.« Tako je i s oslobođenim licem. Ono samo stvara svoj život, t a k a v svoj život. Oslobođeno od promatračkog oka autora, ali natopljeno sredinom iz koje je niklo, ono se baš zato što je slobodno lice — ne zaustavlja na deskripciji, nema u sebi ništa fosilno, ne zavisi o čarobnom štapiću autora, nego je prisiljeno, ako hoće živjeti, da samo ode u potragu za doživljajima i susretima. I kao što se događa u našem svagdanjem životu, te svi naši susreti i zapažaji imaju barem prividno u sebi dah slobodne manifestacije naše volje, dah neposrednosti, tako i ovo slobodno lice u prozi Petra Šegedina gradi svijet koji ima sve karakteristike jednog ličnog, intimnog života. Daljnjim saživljavanjem s tim intimnim svijetom jednog lica u prozi, mi ćemo se njemu toliko približiti da ćemo možda na njemu otkriti crte i obrise i našeg ličnog svijeta, da ćemo se dokraja uvjeriti da nije riječ o literarnoj apstrakciji, nego o živu licu koje, mada se pojavilo neposredno u samoj umjetnini, nije zbog toga lišeno ni ljudskih osjećanja ni ljudskih misli.

Ali ima još nešto u tom slobodnom licu Petra Šegedina što nam ga približuje i čini ljudskim: to slobodno kreirano lice nema oznake neke artističke, automatske slobode. Ono nije opterećeno pseudoslobodnim akrobacijama nadrealizma, ono se nikada ne igra slobode radi slobode, ono se kroz slobodu oslobađa teških opterećenja, kao bezdan tamnih i bezglasnih nužnosti koje leže i u licu i u sredini odakle je ono proizašlo. Ovo slobodno lice ne dolazi u susrete s ljudima, ne osjenčuje ili oživljuje pejzaže trikom lutka, automatskog teksta, nego njegovi pokreti i sukobi rezultiraju iz gustog korijenja mrakova i radosti, strahova i halucinacija, koje su čas kao polipi, čas kao sunčane zrake i sapeli i ozarili njegovu nutrinu. Ovo lice svakim svojim pokretom uvjerava da ono nije nastalo igrom slučaja, igrom teksta, ono nas stalno upućuje na tanka, ali čvrsta vlakna koja ga vezuju s okolinom u kojoj živi. Sloboda je samo scena, divno prozirno staklo kroz koje mi možemo sagledati često tragične sudbine ovih lica, a istodobno sloboda je za njih i ona dragocjena mo-

gućnost da se izraze, da zbace sa sebe sve one teške nanose koji im prijete da ih pokopaju svojom težinom. Prilazeći ovako tim licima, mi ćemo taj njihov i takav svijet promatrati sa sve manje nepovjerenja. Primjećujući u njihovu bljedilu, u njihovim bezglasnim prostorima vidne tragove sredina i društvenih stanja u kojima žive, prepoznavajući u njihovim djetinjstvima i svoja djetinjstva, mi ćemo biti sve spremniji da ovu iluziju života, što je oni stvaraju u prozi Petra Šegedina svojom kreativnom snagom, doživimo kao realan život. I mada su se ta lica postavila između autora i ljudi, iako su ona sama počela stvarati svoje vlastite svjetove, ipak, kao da onaj osnovni ferment što im ga je dao pisac, a iz kojega su se i ona dalje razvila, nije bio od neljudske tvari, jer na dnu tih svjetova, u njihovoj patnji i nijemoj radosti, svuda i u svakom času, zapazit ćemo otisak ljudskog lika.

U licima što ih stvara Petar Šegedin utkana je još jedna komponenta koja im daje naročit kolorit. Srećko u »Osamljenicima« govori: »Napravite vi da život potpuno uraste u misao, ali ne samo da se on ogledava u njoj...« To što Srećko želi da se dogodi sa životom, to je Petar Šegedin sistematski proveo u razradi svojih lica. Misao je svuda i u licu i u odnosima lica onaj osnovni ton koji spaja, nosi sve ostale varijante i osjećanja i temperamenta. Gotovo su sva uzbuđenja pojedinih lica izražena mislima. Misao zamjenjuje i pokret i glas. Upoznavajući se s licima ove proze, javljala mi se donekle kontradiktorna misao: ovdje i osjećaji misle, osjećaji, čak i kod Antunice u »Djeci božjaj«, izbijaju na površinu virovima misli. Građa, u užem smislu, od koje je građeno pojedino lice gotovo je u cijelosti cerebralno, misaono tkivo. Sjetio sam se ponekad onih prvih proza Novaka Simića: potka »Oko Ušurova vira« sva je u emulziji osjećanja, mutna i žitka, iz nje niču i pokreti i geste pojedinih lica, a ovdje u prozi Petra Šegedina gotovo je suprotan slučaj: misao je temeljna poluga čitavog razvitka i lica i pojedinih odnosa između njih. Pisca u ovom posljednjem slučaju prvenstveno zanima što i kako lica misle. Na njihovim mislima on dalje sve gradi. U prozi Petra Šegedina misao nije samostalni ele-

ment, rezultanta izvjesnih golih unutarnjih kretnja, misao je u punom smislu riječi urasla u fakturu ove proze. Kao da je takva faktura pogodovala razvitku i kreiranog lica., Kreirano lice nekako se lakše i slobodnije kretalo po čistu mozaiku misli i dobivalo je tokom radnje sve određenije konture, dok bi se možda u prilično razlivenu, neomeđenu, lirskoosjećajnu fundusu sigurno teže snalazilo i postepeno bi gubilo na izrazitosti obrisa svoga lika. Tu su možda i uzroci one kristalne čistoće ove proze. Precizno baratanje s ljudskom mišlju, neka gotovo naivna odanost njoj, ljudskoj misli, zamjena tretiranja ljudske misli kao objekta što se promatra sa shvaćanjem ljudske misli kao dragocjene materije u kojoj se zrcali i život i čovjek daju ovoj prozi neki veoma smireni unutarnji sklad, koji poput patine na slici starih majstora obogaćuje i lice i pejzaže tankom naslagom nekoga jedva uočljivog sjaja, čak i u slučajevima kad je sam sadržaj upravo razapet u nakaznom sukobljavanju ljudskih nastranosti. Taj unutarnji sklad, ta razumnost, ta prozračnost u tkivu ove proze osnovica je njene uvjerljivosti. Misao se gotovo nigdje ne prebacuje u golu filozofsku spekulaciju, ona je svuda urasla u ljude, u njihove kretnje i postupke. Evo je, urasle u doživljavanju i onih svakidašnjih pojava, u doživljaju zime: »Ali zima — ona stvara smisao i osjećaj materije, ona prožimlje tijelo smislom za osjećaj brzine, za život govora u kristalu smisla. Zima je čistoća duha; tu je radost pravog smisla nad hladnim i čistim oblicima stvari.« (»Na putu«)

Misao u prozi Petra Šegedina nije scena na kojoj dolazi do teških zapleta i dramatskih sukoba, misao je zrak tih lica, osnovna tvar iz koje su ona i građena i u kojoj se ona jedino mogu kretati i živjeti. S druge strane, ono što možda još više začuđuje, to je činjenica da sva ta gusta vlakna cerebralnog misaonog tkiva ne leže na licima, ne sišu im životnost poput polipa, što je često slučaj kod proze u kojoj misao vodi glavnu i presudnu riječ. Misao ne rastvara tkivo ovih kreiranih lica na takav način da bi se ona ogoljela pred nama otkrivajući nam skrivene mehanizme koji podmuklo otkucavaju u njihovim nutrinama, misao ne umrtvljuje nji-

hove vidljive znakove života raščlanjujući ih u mehaničke nežive pokrete. Očito je da autor posjeduje dovoljno kreativne snage, te ono prvotno, osnovno žarište kreirana lica ima mogućnosti da se razvija svojim putem, snagom jedinstvena i zaokružena procesa koji se ne da svesti u krute spone pojedinih mehaničkih ili automatskih refleksa. Razlog bi se mogao naći i u onoj osnovnoj materijalističkoj podlozi ove proze: misao, naime, u ovoj prozi nije nigdje izdvojena izvan ljudi i sredina, da bi se u tom svom vlastitom zrakopraznom prostoru počela zabavljati idealističkim šarama. Naprotiv, u prozi Petra Šegedina ona je urasla u ljude i krajine, u pejzaže i pokrete, živi i miče se kao nerv u materiji ovih tekstova. Tek u slučaju kad se misao iščupa i izolira od tkiva materije, onda se ona počinje gubiti u spiralama mehaničkog deduciranja, te odozgo, s apstrakcijom mehanizma, razbija prirodni životni proces i stvara nepotrebne i nepremostive kalupe i šeme kako unutar lica tako i u njihovim međusobnim odnosima. Suprotno tome, kad misao uraste u tkivo same proze, u dah lica, u njihov glas i pokret, onda ona nije prisutna kao pregrada, kao kalup, nju nosi, modelira, rastvara i iz nje dalje gradi sam stvaralački pokret što otkucava u pojedinom licu, ona od idealističkog fetiša postaje ono što jeste: ogledalo jednog — u punom značenju riječi — ljudskog života. Samo to misaono tkivo Šegedinove proze možda bi se dalo usporediti s ogledalom, jer tom tkivu kreiranog lica, njegovoj prozračnosti i čistoći oblika možemo zahvaliti da nam je omogućeno do dna spoznati sudbine pojedinih lica. U prvi nam je mah teško vjerovati da je misao mogla u cijelosti zamijeniti ulogu osjećanja u kreiranju ljudskih sudbina, da je misao mogla izraziti totalitet jednog života, ali proza Petra Šegedina kao da je dokraja razbila sve te početne naše sumnje i uvjerila nas i u tu mogućnost. Možda bi bilo dosta usko zaključiti da je jedino misao tkivo ove proze, donekle je pojednostavljeno i gledanje koje otkriva misao u korijenima svih postupaka i pokreta ovih lica, ali sigurno je jedno, a to je osnovno, da — zibali se talasi osjećanja u dubini ovih kreiranih ljudi, pokretala se nemirna i mutna previranja osjećanja u njihovim dušama — projekcije će tih stanja i

uzbuđenja doći do nas uvijek kroz bijelu i smirenu pređu ljudske misli; otkrit ćemo veoma često kao jednu od osnovnih karakteristika ove proze, kao nešto novo što u njoj iznenađuje, da u njoj i osjećaji misle.

II

Romani Petra Šegedina »Djeca božja« i »Osamljenici« široki su panoi, na kojima je pisac razradio metodu slobodnog kreiranja svojih lica. Tekstovi ovih proza pokazuju i njene slabosti, ali i one vanredne rezultate do kojih je pisac u svom radu došao služeći se takvom metodom. Iako je u osnovi metoda rada u jednom i drugom romanu gotovo ista, ipak između ove dvije knjige postoje vidljive razlike. (O tome ćemo govoriti kasnije, nakon analize samih tekstova.) »Djeca božja«, prvi roman Petra Šegedina, predstavlja novost u suvremenoj hrvatskoj prozi. Metoda kreiranja slobodnog lica dala je tekst koji se u mnogome razlikuje od dobrog dijela naše suvremene proze, koji je otvorio svojom pojavom niz veoma složenih pitanja, koji je pokazao skladne oblike jednoga novog književnog izraza. Tema ove proze dana je u okvirima malog korčulanskog sela Žrnova, prislonjena uz obronke otoka koji se tu za brijegom rone u more, oprana kišama i vjetrinama, zasjenčena strahovima i Pomoritadima, razlokana ratovima i bijedom. U prvi se mah ne možemo oteti utisku da ove pločarice, ovi ljudi, ova čudna, biblijska golotinja i oglodanost oblika i prostora, psiha i pejzaža ne zrače nerealnim, literarnim svjetlom. Navikli da se spotičemo o skorene oblike i ljudi i stvari, navikli da se pomažemo uspoređivanjem prirode i ljudi s licima i pejzažima u prozi, mi smo u prvi mah poneseni mišlju da je ova proza daleko od realizma, da je neko debelo staklo spušteno nad ovim selom i nad ovim ljudima, da je pisac pažljivo odstranio iz kruga svoga staklenog pokrivača sve ono što ga ne zanima, da je ponekad i zrak isisan iz ovih mjesečinom kao sipkim brašnom osutih krajolika i lica, i da je on sam, literarno, morao stvoriti i osvjetljenje, da bismo se i mi, kao čitaoci, snašli u jednome takvom irealnom, literarnom amfi-

teatru. Postepenim ulaženjem u očaj Antunice, u vrele snove malog Petra Stakana, upoznavajući se pobliže s krivim kamenim uličicama i dvorištima ovoga oglodanog seoceta, po kojima gladna Čindra lovi štakama komad mesa, pala u prašinu, mi se nećemo zadovoljiti tim prvim utiscima, čak ćemo, na svakom daljnjem koraku, sve neposrednije osjećati da su ti naši prvi utisci iz osnove krivi. Tu se apstrakcija ne vrti u začaranu krugu, a stvorena atmosfera, iako ima svoj izraziti literarni ton, sva je protkana vlaknima ljudskih strahova, ljudskih nemira, ljudskih nakaznosti i ljepota tako da primjećujemo kako, tokom radnje, sva ova literarna građa duboko urašćuje u ljude i krajolike sela Žrnova. Mada Žrnovo Petra Šegedina ima svoje posebno osvjetljenje, ono je ipak sastavni dio realnog Žrnova, samo negdje iza stvari, iza oklopa što ih nose i ljudi i predmeti. Petar Šegedin govori: »Jer biće ljudsko, kao uostalom i sva živa bića, na svoj način, mora, da bi postojalo, imati oklop.« (»Na putu«) Kao da se Žrnovo Petra Šegedina nalazi iza toga oklopa i tek se ovdje-ondje nazru podrtine na toj kori, na toj ljusci koja skriva ljudska unutarnja stanja od očiju znatiželjnika. Kako je autor uspio tako direktno i neposredno iskrenuti obrazine i ljudi i stvari? Odgovor ćemo naći u samoj metodi rada ovog našeg prozaika. Glavno lice romana Petar Stakan (njegovo djetinjstvo) slobodno je kreirano lice. Mali Petar Stakan os je radnje ne samo u kompozicijskom smislu: iz ovog lica zrači i osnovno osvjetljenje čitavog romana. Od njegove zamišljene, snene igre do teških depresija njegove psihe pruža se hrptenica ovog minuciozno razrađenog teksta. Ovo lice snena i strahovima sputana djetinjstva sâmo i slobodno kreira, a ne pisac, određuje i ton pejzažima i glas ljudima i samo ono što ulazi u krug života ovog lica dopire i do nas. Kakvo je unutarnje stanje ovog lica takve su i boje maslinika, takva je i dramatičnost pojedinih prizora. Kakvi su trzaji straha u ovom licu, tako je i talasav mrak i zasjenčenost u krajoliku ovoga sela. Kakvi su titraji seksualnih nadražaja u ovom bljedolikom dječaku takva je i toplina u ovim skladnim prostorijama. Kakva je zbunjenost u njegovim opsesijama takva je poremećenost u smjenjivanju pojedinih slika i scena.

Kad je ovo lice smireno, smirena je i zora, oblaci se mirno raščijavaju i pomoli se sunce gladnom malom Lojetu u dvorištu Peliškinih:

»Nad njim je šuštalo mlado lozovo lišće pokrenuto jugom i kao da i nebo hoće opravdati njegovu radost, dozvolilo da se na časak sunce pojavi iza oblaka. Sve je dvorište zasjalo u suncu, a mali Bobovina se snebio i na trenutak zaboravio na kuhinju, toliko ga je iznenadila ovako velika količina svijetla u dvorištu da je htio povikati da svi dođu vidjeti što se dogodilo. To je potrajalo samo trenutak, sunce se opet sakrilo i nad dvorištem zavladalo opet isto stanje.«

Od ove kaplje sunca u dvorištu Peliškinih, kojim samo prolazi mali Petar Stakan, do onih završnih infernalnih, stravičnih scena pri kraju romana, danih u nekom jezivom, blijedom osvjetljenju (bijelo, ukradeno brašno, žena posuta brašnom što ide svojom golgotskom stazom, bijelo, mršavo, golo tijelo malog Petra Stakana koji se sam raspinje, vizionarska grotesknost sparenih magaradi u trku ulicama i između ljudi, kroz zvukove zvona i strahove) od te prve kaplje sunca do tih završnih teških, srednjovjekovnih akorda razvija se osnovni ritam ove proze, raste i penje se savijen i oko sela i oko grudi malog Petra Stakana. A sve te vanjske scene u selu, sve pojave i svjetla i mraka, ona igra oko trešnje, sve završne scene s vezanom Buričetom u neraskidljivoj su vezi s unutarnjim stanjima malog Petra Stakana. Nije slučaj da se prijelomne, najuzbudljivije scene događaju gotovo istodobno, naime, da se mali Petar Stakan raspinje neposredno za scenom s Buričetom. Drugačije se i nije moglo dogoditi. A u svemu tome najznačajnije je da se nigdje ne osjeća kako bi pisac, prikriven, upriličio susrete između unutarnjih vrtloga ovog djetinjstva i izvanjskih scena. Jednom oživljeno i osamostaljeno, kreirano lice, mali Petar Stakan, samo ulazi u scene i ljude svoje okoline i približava nam ih svojim vlastitim svjetlom, tako da sklad njegova unutarnjeg stanja i tih vanjskih scena pokazuje uvjerljivost jedinstvenoga prirodnog toka događaja. Iz scene u scenu mogli bismo pratiti

ovu skladnost lica iz sredine u kojoj živi mali Petar Stakan: ona je možda jedinstvena i u našoj suvremenoj prozi, u njoj se kriju i osnovne karakteristike metode rada Petra Šegedina, metode kreiranog lica.

Prije no što zađemo u pojedine, upravo vanredno ocrtane scene ove proze u kojima se najjasnije zapaža kako unutarnje stanje lica modelira i pejzaže i ljude u njegovoj blizini, možda je potrebno zaći u samo lice, u djetinjstvo malog Petra Stakana. Ono je ona osnovna potka na kojoj je sve razrađeno, u tkivu ovog lica naći ćemo i osnovicu za bolje shvaćanje čitavog književnog stvaranja Petra Šegedina; možda ćemo se susresti i s mogućnostima odgovora na pitanje: da li je proza Petra Šegedina proza realizma. Djetinjstvo malog Stakana nije izolirano promatrana pojava, ono, upravo kao polazna platforma ove proze, nije apstraktno zamišljenja pojava, djetinjstvo uopće, mehanizam larpurlartističke koncepcije, već je dokraja natopljeno sokovima i mrakovima okoline u kojoj je nastalo. Tu se i nalazi ono raskršće na kome je proza Petra Šegedina pošla putem, suprotnim svakoj literarnoj, papirnatoj konstrukciji, i stala, u svojoj osnovi, na jednu specifičnu koncepciju realizma. Djetinjstvo malog Petra Stakana u stvari je spektar stanja jedne zaostale biblijske sredine na padinama kamenih brežuljaka koji se ruše k moru. U spektru ovog djetinjstva sakupljena su djetinjstva ljudi te sredine, ne mehanički, ne kroz tipično, nego široko sjecište svih unutarnjih zakržljalosti, predrasuda, mrakova, koji okivaju i smetaju prve znakove života u psihi jednog djeteta. Depresija, koja kao okorjela prljavština muti vedrine i radosti ovih prvih halucinacija i zanosa, musava je tkanica, satkana od vjekovne zaostalosti i bišavosti. Ta je depresija izrazito društvenog karaktera, ona nosi u sebi svijet srednjovjekovnog vukodlačkog vizionarstva, utonulog u duše ovih ljudi »za božjim leđima«, uznemirenih jugovinama, rasutih po oglodanim pločama svojih dvorišta, ona je natopljena kužnim dahom Pomoritadi, iz oronulih krezubih usta prošlosti, ona u stvari tetura od gladi i očaja, poput sulude Čindre i pod njenim grubim tkanjem teško, bolesno uznemireno, može disati jedno ljudsko djetinjstvo, djetinjstvo malog Petra Stakana. Ovo djetinjstvo ne može rasti prirodno i nesmetano, ono se od svojih prvih koraka sukobilo s atmosferom svoje sredine i njegovi snovi počeli su se u svjetlu tog sukoba razgarati u mutne halucinacije koje su tako snažno i duboko zaokupile čitavu njegovu psihu, da su iz dana u dan sve više potiskivale javu i same postajale jedina java ovog djetinjstva. Ovako opterećena dječja psiha počinje se granati i povijati, i iz vreline ovog oboljenja sije i ono osnovno svjetlo koje zapljuskuje i ljude i stvari ove proze. Iz ovog oboljenja, iz njegove groznice rađa se njen osnovni ritam. A uzroci, struktura ovog tkiva, sluz ovog oboljenja, sve je to prošikljalo iz sredine, iz vjekovne opterećenosti ovih oglodanih psiha, šibanih podmuklošću grijeha, razdrtih vizijama pakla, spremnih na samobičevanje; istodobno, u pojavi samog oboljenja, nalazi se i ona prijelomna tačka u kojoj kvantitet izvjesnih podataka, konkretnih istina, zapaženih ljudskih potresa i užasa, prerašćuje u novi kvalitet, u djetinjstvo malog Petra Stakana, u kreirano lice, oslobođeno grubog imitiranja stvarnosti. Samo do tog časa osnove ovog lica direktno su, čvrsto i neraskidljivo vezane s realnom sredinom sela Žrnova, a nakon toga prijeloma počinje ovo oslobođeno lice samo da kreira sredinu onakvom kakvu ono doživljava. Da nema ove baze, ove realne veze sa sredinom, lako bi se moglo zaključiti da je djetinjstvo malog Petra Stakana literarna tvorevina, ali kako ona postoji, to se ovo lice, ma kako slobodno, ipak kreće stazom realističke literature. Bolesno djetinjstvo malog Petra Stakana počinje samo da djeluje. Kako groznica raste tako i svjetlo, koje iz ovog lica pada po ljudima i predmetima, postaje sve snažnije i sve vrelije. (Metoda pisca, dakle, vodi do slike svijeta svojim osebujnim putem.) Kad u međuvremenu nastupe časovi olakšanja, onda i atmosfera koja izbija iz ovog lica ima prozračniji i mirniji dah, a pejzaž sliči na krajolik poslije proljetne kiše. Javljaju se one scene i sukobi koji su u vanrednom skladu s unutarnjim stanjem ovog lica: napomenut ćemo, poslije onih prvih grotesknih scena don Petra, gladne Čindre i zbunjenog lunjanja malog Petra Stakana, onu Petrovu skitnju po lokvama kišnice u kamenolomu. Kako je sav pejzaž,

sva igra, prožeta nekom ledenom slutnjom, kako ono mučenje i paljenje miša, vezana o štap u dvorištu malog Muse, krije uzbuđene tonove unutarnjeg nemira u malom Stakanu, koji će kasnije u lomljavi i grmljavini, sve do njegova pada, izbezumljena strahom, prerasti u vizije užasa! Pratimo onaj bijeg malog Stakana, ono još od sna grozničavo lunjanje po šumi, pa spuštanje u hladnoću kamenoloma, te preko onih dijaboličnih scena u dvorištu maloga Muse, do prvog nastupa akutnog oboljenja i uhvatit ćemo sazvučje ovog ritma od početnog smiraja, preko vidljivih ubrzanja do vrtoglavih i gotovo bezumnih kovitlaca. Možemo taj ritam slijediti dalje: u sobi oboljela malog Stakana, kad se sav interijer, mrmljanjem molitava i ljubljenjem moći, iako još uzbuđen, malo pomalo približava smirenju: pa onda, nakon ozdravljenja, ona jutarnja šetnja s tetkom i kozama, ona igra po hridima i travi gdje pejzaž ima patinu mira krajolika sa starih svetačkih slika u kome se tek ponekad dade naslutiti bolesno tkivo lica kad zapaluca kroz brzu pomisao na đavla; od tih prvih tek naslućenih tonova, opet postepeno i u dubokoj vezi sa scenama i krajolicima, počinje rasti nov talas proganjanja i opsjednutosti, te se penje iz prizora u prizor sve do završne potresne inkantacije: razapeta malog Petra Stakana. U talasima ovih nemira, u smirajima i grozničavim trzajima kreirano lice stvara atmosferu koja daje i ljudima i prizorima ono bolesno, sablasno bljedilo. Tek ovdje-ondje, u samom početku, dok se ovo lice osovljuje na svoje vlastite noge, primijeti se ponekad da ono, još nejako, u zabuni uzme misli pisca kao svoje i s njima se služi. Evo jedne takve pukotine na ovom cjelovitom licu: mali Petar Stakan, dječak koji je prebacio desetu godinu, ovako razmišlja mislima pisca, pred san:

»Mir... Vrijeme, opet vrijeme kao pjena, koja se topi, pucketa i nestaje u drvetu, zraku, u njegovim rukama, očima, kosama, u tami, sad široko i oblo, sad se plosnato i užasno brzo vrti kao zvrk... eto ga u Bilači, u kamenu, u đavlu, u ustima tetke Lize, koja sada sigurno spava, pišti iz njenih prsiju kao hroptanje, a možda se zavlači i u njenu... Ne, ne to, opet griješi!... Kako da se to vrijeme uhvati, gdje mu je početak?!...

Ovakve pukotine na licu su veoma rijetke (a ipak lako uočljive), međutim, osnova lica ima takvu snagu svoje kreativne jezgre da lice živi svojim vlastitim životom i ove poneke zabune ne mogu poljuljati sigurno i veoma vješto izgrađen lik. Iz one spomenute osnovice koja je sva urasla u sredinu, u vjekovno, biblijsko Žrnovo, izraslo je ovo djetinjstvo u živo lice puno snova i snene patnje, lice koje — otisnuto jednom od realnosti, ali natopljeno njenim sokovima — otkriva naličje i ljudi i stvari samim svojim postojanjem. Mali je Petar Stakan lelujavi plamičak tanke lojanice koja je osvijetlila te ljudske obrazine i kalupe i z n u t r a, iz utrobe: da su ispale jezive nije krivica toliko na svjetlosti, koliko na smionosti i virtuoznosti metode kojom Petar Šegedin gradi svoja lica. Onaj stravični zvuk dozivanja u muklim prodoljima i jugovinama žrnovskim, pod vječnom prijetnjom Pomoritadi, bijele gole žene pod pločama groba, kao da ima svoju posebnu, gotovo izvanživotnu jeku, takav je jer ga je proicirala zažagrena nutrina malog Stakana (a ne pisac); a pokazali smo da je ta nutrina malog Stakana u stvari spektar stanja ljudi i krajolika sela Žrnova, spektar stanja sakrivenih iza njihovih kalupa, stanja koja plutaju vjekovima, da je ta nutrina malog Stakana ono čvrsto sidro koje čitavu ovu sablasnu scenu, ovu projekciju sjena jednog djetinjstva na golom kamenu, okupanom mjesečinom, vezuje o realno tlo, o sredinu i zemlju iz koje je nikla i ona, i pisac, i njegovo lice, mali Petar Stakan.

Ostala lica u romanu »Djeca božja« razlikuju se od malog Petra Stakana. Iako su gotovo sva uronjena u atmosferu kojom zrači njegova nutrina, ona i u tom sablasnom bljedilu pokazuju svoje osebujne izražajne crte. Između njih samih opet čitava je skala raznolikih kreacija. Osnovno je ipak jedno: kod svih ovih lica, i kod Antunice, i učitelja, i Ivana Mame, i don Petra, i šjore Marcele, i Čindre, i Musinice, i malog Muse, i majke Petrove: ono je lice između njih zahvaćeno dublje i reljefnije, kad je piscu uspjelo u njemu, isto onako kao i u malom Petru Stakanu, oživjeti njegovu kreiranu jezgru i osposobiti samo lice da se kreće na svojim vlastitim nogama. I obratno, ako se pisac ponekad počne služiti

metodom promatranja i deskripcije, onda mu je uspjeh onemogućen. Tako na primjer, kod Antunice i don Petra, ta je osnovna poluga pokrenuta i oni su živi i neposredni likovi u ovoj prozi: Antunica je gvalja očaja i mraka, a don Petar je zaista u podrugljivu smislu (kako su ga seljaci zvali) »špirit u malom sudu«. S druge strane, Ivan Mame, koji je građen metodom opisivanja, izvanjskim modeliranjem, gotovo je najbljeđa, najpapirnatija figura ove proze. On je daleko ispod Čindre, šjore Marcele, pa i statiste, paranoidnog starca Ivana Viskova, koji deranjem i kamenicama čuva svoj vrt od kokošiju i djece. Ona osnovna jezgra što se onako divno razgorjela u malom Petru koji je u prvom planu ove proze, u ovim ostalim licima ne gori tim sjajem, donekle i zato jer je skriva i zasjenjuje osnovna intonacija što je mali Stakan daje ovoj prozi, a opet i zato što se i ona sama u tim licima u manjoj mjeri razgara. Ondje gdje se promatranjem želi oblikovati njihova stanja, ne dolazi se do značajnih rezultata, jer se pisac sukobljuje s oklopom lica, a Petar Šegedin (to pokazuje njegova proza) ne može razbiti taj oklop lucidnim zapažajima poput Ranka Marinkovića i otvoriti pukotinu kroz koju bismo mi mogli ugledati tamno dno samoga lica; Petar Šegedin može i zna veoma vješto zaobići oklop i ne dirnuvši ga, te stvoriti iza njega potrebno osvjetljenje, on zna raskopati nutrinu čovjeka i ocrtati oklop s druge, unutarnje strane. Kad autor zastane kod oklopa i počne po njemu rezuckati, javi se Ivan Mame, kad ode korak dalje i ulovi glasove lica (ono monotono, jezivo ponavljanje:... »Makarune, bogati!...« Makarune, bogati, makarune, an... —) javi se Čindra: prvi znakovi zaobilaženja oklopa, a kad pisac zagrabi u ranjavu ljudsku nutrinu, onda je pred nama tragičan život Antunice oko kojega na samrti oblijeću lastavice i gnijezde se u uglu zida iznad njegova ležaja.

Uz Petra Stakana, Antunica je najreljefnije lice u romanu »Djeca božja«. Antunica je istodobno i jedno od najljudskijih lica Petra Šegedina. Mada su i ovdje misli one tanke i fine kapilare kojima struji život ovog lica prema nama, ipak je kod Antunice najlakše uočljiva ona razjaukana unutarnja mutljavina zgrčenih osjećanja iz kojih se poput samrtničkog znoja cijede očajničke misli mladića Antunice. Antunica je izgubio zdravlje u najranijim godinama po rudnicima dalekih zemalja, on još nije život ni dodirnuo prstima, a mora ga ostaviti. Pisac je snagom klasike dao ovo tragično batrganje neiživljena života koji ne bi htio da umre, a smrt mu je neizbježiva. Ali Petar Šegedin ne ostaje kod Antunice na ovako golim teatralnim daskama: iz Antunice kaplje očaj jednoga zabačenog života koji ne bi htio da tako bez traga ostavi svijet. Antunica nosi u sebi okove jedne zbunjene i prosječne mladosti koja bi htjela toliko da spozna i otkrije, a nema za to ni snage ni vremena. Antunica se gotovo sam pred sobom lukavo opravdava kako nema vremena, skrivajući pred sobom na taj način sav ponor nemoći, da se u sredini, zasjenjenoj strahovima i slutnjama đavla, probije ljudska misao do saznanja o sebi i ljudima s kojima živi. Isto onako kako je mali Petar Stakan nemoćan da savlada svoje sablasne progonitelje, tako je i Antunica nemoćan u svojoj pobuni. Ta je pobuna sva na refleksu, na negaciji mraka što oko njega pluta, bez spoznaje cilja, bez slutnje načina kako da se iz tog mraka iskopa, kako da se život razvije do ljudskih oblika. Antunicu lomi težina ove srednjovjekovne grobne ploče koja pritište prsa i duše ljudi Žrnova, a sve oko njega, od neba do igre lišća na vjetru, manifestacija je života; sva njegova nutrina gori suludim, vještičjim dahom, nosi ga drumovima kojima on ne bi htio da ide, sva njegova snaga gubi se po utrtim stazama vukodlačnih vizija, teče i plamsa olinjalim kanalima koje su mu vjekovi utisnuli u dušu, i on, koji ne može da se iskreno probije do dodira lista i svjetla, nijemo i ograničeno muca na kraju svoga monologa:

»O srce vremena; prekrito bijelim plaštem umiranja moga duha, zar oluje tvoje i plime nemaju luke gdje bi se sklonile ove jezovite sudbine.«

A Antunica bi htio ostaviti trag u prostoru i vremenu, uloviti čvrstu tačku u ovim razularenim jugovinama, ali spoznaje kako je njegov napor Sizifov trud, kako ga jugovine cinički odnose iz misli, iz života, od ljudi, i on, na rubu očaja i paničnog straha, osluškuje korake u prizemlju, mrzi lasta-

vice nad sobom, priželjkuje da bolesnim ustima izljubi i zarazi djecu, gnječi lojanicu prstima i očekuje napadaj kašlja i provalu krvi na usta, dok pod sklopljenim očima počinje sanjariti, nemoćno, »o sigurnu«, čudesnu ozdravljenju, te osjeća kako neminovno malaksava i pada u ruke don Petra koji vreba u mraku sobe na ovu razgrizenu, vrelu od sna i patnje, krvavu ljudsku dušu.

»Osamljenici«, drugi roman Petra Šegedina, napomenuli smo, razlikuje se mnogo od proze »Djeca božja«. To razlikovanje nije samo u tematici, ili u detalju, ono se izražava i u nekim osnovnim komponentama. Istina, i u »Osamljenicima«, kao i u »Djeci božjoj«, metoda je kreiranog slobodnog lica ista. Gospodin Arturo, Srećko, Silvije, a tek donekle i Vesna i gospođa Serafina, majka Srećkova, građeni su na osnovama kreiranog lica i kreću se svojim vlastitim putanjama; a ipak, lica u »Osamljenicima«, usprkos tome što se kreću tim svojim vlastitim putanjama, nisu onako uvjerljiva, onako povezana sa sredinom iz koje niču kao što je bio slučaj s likovima u prozi »Djeca božja«. Čini se da je riječ o onoj osnovnoj podlozi, o onom prvom planu gradnje slobodnog, kreiranog lica: lica u prozi »Djeca božja« imaju duboki korijen u sredini iz koje izviru, stvarnost je duboko urasla u njihovu nutrinu, tako da ona i tokom svog literarnog života i djelovanja proicira sve ono što im je stvarnost naplavila u prvim fazama njihova postanka, u njihovu »djetinjstvu« kao literarnih lica; u slučaju lica u prozi »Osamljenici« stvar ne stoji tako: ona u »Osamljenicima« ne otkrivaju u svojim temeljnim naslagama takve otiske sredine u kojoj žive, u njima se ne zrcale mrakovi i svanuća koja bi plutala atmosferom krajolika kojim se oni kreću. Kao da postoji neka bizarna hipoteza, koja bi mogla donekle opravdati u »Osamljenicima« pomanjkanje ove tako nužne pupkovine sa stvarnošću, koja je tako vidljiva u »Djeci božjoj« i koja tu prozu drži u okvirima realizma (jednoga posebnog vida): dok je u »Djeci božjoj« riječ o sablasnim djetinjstvima i unesrećenim mladostima: dok su u toj prozi dani prvi, bolni sudari životnih manifestacija s avetima misli i osjećanja, ovdje, u prozi »Osamljenici«, zaokruženi su isječci života koji su već u osnovi

i sami razbijeni, bar što se tiče gospodina Artura i Silvija, i to u stadiju njihovih završnih, razlomljenih kadenca. Osnovno žarište koje bi okupljalo misli i osjećaje ovih osamljenika, kao da je sasvim razbijeno, i rasute se misli i osjećanja vraćaju u zrak poput kemijskih sastojina koje se nakon smrti vraćaju u zemlju. Možda bi se u tome, u primarnoj razlomljenosti tih lica, u očitoj fragmentarnosti njihova portreta, moglo i naći opravdanje što se u njima, tako raspadnutim, ne zapaža vidljivo njihova veza sa sredinom.

Da li je to tako ili nije, to ne mijenja mnogo u osnovi osamljenika ove proze; oni su izolirani u korijenu od stvarnosti i pretežno su zaokupljeni svojim vlastitim raspadanjem. Zbog toga što nisu ukotvljena u sredini u kojoj žive, ova lica izvlače sama iz sebe kao pauci sve niti misli i osjećaja, i te misli nemaju onu tako potrebnu supstanciju, ona vlakna stvarnosti koja se tako lako primijete u »Djeci božjoj«. Iz istog razloga sve geste i grimase ovih lica mnogo su više opterećene literaturom nego onih u »Djeci božjoj«. Nije riječ o tome da bi se ona prva trebala direktno poštapati o likove iz života, ali, ako bilo kojim putem stvarnost ne natopi lice u literaturi, pa bilo to i putem kreirana lica, ako se u tom liku ne može osjetiti bilo realnog života, onda se u njemu neminovno javlja neživi mehanizam koji može biti ne znam kako virtuozno izveden i razrađen, ali uvijek će doprijeti samo do iluzije jedne istinske umjetnine. Mada je pisac upotrijebio u jednom i drugom romanu istu metodu, on nije došao do istih rezultata. Usporedimo malog Petra Stakana i gospodina Artura. Polazne tačke metode pisca su iste u jednom i drugom slučaju: kreirano je i ovdje lice koje se samo miče, samo živi u prozi i svojim unutarnjim ugođajem i toplinom modelira okolinu. One projekcije unutarnjih stanja na okolinu, oni spojevi detalja u interijeru i duševnog stanja lica naći će se i kod jednog i kod drugog. Govoreći o malom Petru Stakanu napomenuli smo mnoge od tih projekcija, a sad evo samo jedne, tako značajne za paranoidno, klonulo, sivo, sklerotično ljuljanje izmoždene psihe gospodina Artura koji se do prozora na stepenicama zagledao u sivilo dvorišta:

»Upravo pod starim kolima Arturovo je oko opazilo među kokoš gospođe Serafine, kako čeprka zemlju i pokljuca tri četiri puta, zatim digne glavu i okrene dva puta tamo i amo u kratkim odsječenim potezima i onda počne ponovno čeprkati. Ali ovo njezino vladanje poznavao je dobro visoki gospodin i bilo bi ga ostavilo posve hladnim; on čak ni uobičajenu komičnost njezina držanja ne bi bio vidio, da vjetar nije jače dunuo i počeo pomicati kokošje perje. Taj indiskretni lutalica puhnuo je nesretnim slučajem tako i u stražnji dio kokošjeg tijela, te podignuvši nespretno rijedak rep, otkrio onaj dio nesretne životinje, koji je bio posve go, tu i tamo zasijan ponekim mokrim percem... Nije znao kako to, ali se na njega tim povodom, mjesto smijeha, spustila bezgranična tuga, koja je progutala sav njegov bijes. Okrenuo se, spustio posve zamišljeno i za njega neobično glavu, počeo koračati pomažući se štapom, kako je to uvijek radio...«

Ali kad se govori o odnosu između malog Petra Stakana i gospodina Artura tada se javlja, usprkos sličnosti metode u stvaranju jednog i drugog lica, i poneko bitno razmimoilaženje: kod malog Stakana postoji ona spomenuta vukodlačka depresija koja lebdi i nad njim i nad selom, i koju pisac tako dobro pozna, a koja je tako realna, dok nad gospodinom Arturom leži ploča njegova vlastitog života (dakle, sukob je izazvan u krugu same ličnosti) i zato je mali Stakan lice literature realizma, a gospodin Arturo se vrti u začaranom krugu svojih vlastitih ticala. Zbog toga mali Stakan samo ponekad progovori riječima pisca, a stari Arturo je upravo sputan apstraktnim pokretima.

Ljudi u romanu »Osamljenici« negdje su već davno prije izgubili osnovicu na kojoj su se kretali i pisac ih je zahvatio ili u njihovu zbrkanom kovitlacu misli ili u konačnom smiraju. Na njima nema ni traga oklopu, ali javljaju se znakovi nešto različiti od onih kod likova u »Djeci božjoj«. U »Djeci božjoj« i Stakan i Antunica i Čindra, svako to iznutra osvijetljeno lice dobiva obrise, konture (mada, naglašavam, iznutra osvijetljeno) koji lice okivaju u čvrst, nerasut, cjelovit lik, te koji ostaje u sjećanju tako »karakterističan«. Kao da se oni prvotni refleksi stvarnosti u ovim licima, ovdje, na

kraju jednoga kreativnog procesa, kakav predstavlja u toj prozi život pojedinog lica, smiruju u realnim i izrazitim obrazinama. U licima »Osamljenika« kao da do te završne faze ne dolazi. Gospodin Arturo, Srećko i Silvije samo donekle predstavljaju slične procese, ali, kao što i u početku njihova procesa nije uočljiv otisak stvarnosti, tako se i u njegovoj završnici ne stvaraju čvršći oblici lica, konture lica, već se i gospodin Arturo i Silvije i Srećko gube ne uspjevši savladati svoje pobunjene sastavne dijelove. Sva ta lica nalikuju na grumene žilja (misli i živaca) koji su grubo istrgnuti iz tvrde zemlje i bačeni ponovo na tle, da tu, otrgnuti, uginu pred našim očima. Ovi otrgnuti živci, ove razlomljene misli ne umiru tako lagano i bez boli: možda je u tome sva njihova životna uvjerljivost, možda time zaokupljaju našu pažnju. Kreirana lica u »Osamljenicima«, iako nisu tako natopljena stvarnošću kao »Djeca božja«, tako su razrovana groznicama svojih sagnjilih dijelova, tako se u njima sukobljuje živo tkivo sa već trulim da je njihova patnja potresna i uvjerljiva. Lica u »Osamljenicima« istinski pate, istinski su raznesena svojim gadostima, i vrelina njihove patnje može da ponese. Ali upravo u tekstu »Osamljenika« u ovoj ogrizotini jednoga gadnog života koji je mogao biti ljudski (ali je u rupama ovih degeneriranih sredina postao sablastan), u prozi »Osamljenika«, ako se u nju bolje zagledamo, lako su vidljivi i neki nedostaci ove metode kreiranog lica. Dok je pisac davao onu tešku atmosferu »Djece božje«, Pomoritadi i vukodlaka, štaka Čindrinih, ta je plutajuća sablasna atmosfera, kao bolesna mjesečina, donekle skrivala sve oštrine, sve mehaničke pokrete koje je pojedino kreirano lice činilo u svom kretanju, i takvo lice, zasjenjeno atmosferom nije ničim odskakalo, već je dobivalo na uvjerljivosti. U »Osamljenicima« te atmosfere nema, i golotinja kretnji i poteza pojedinog lica otkrila je i utrobu, pozadinu svakog pojedinog, sad ne tako dobro sakrivena, mehaničkog pokreta. Tako se javlja misao da nije samo slučaj što ovako slobodno kreirano lice gotovo neprestano čini uzbudljive pokrete koji ga neminovno, zaista automatski, vode, do veoma dramatičnih, teatralnih gesta. Kao da lice ne može zausta-

viti te pokrete kad se pokrenu. A s druge strane, čini se da i sama tematika ljudskih nakaznosti i degeneriranih misli i osjećanja u životu pojedinoga kreiranog lica isto tako nije puka slučajnost. Sigurno je da se bolesni, perverzni pokreti lakše zapažaju nego normalne, osrednje, svagdanje geste i grimase, a opet jedan novokreirani organizam, kao što je lice u prozi, nekako lakše živi od tako iznenađujućih i vratolomnih pokreta i radnja koje mu daju potrebnu dramatičnost, bez koje bi ovo lice potonulo u mlake vode beskrajnog i nezanimljivog monologa. Kreirano se lice lakše kreće s pomoću tih pojedinih uzbudljivih scena, i možda su upravo te nakaznosti i sablasnosti onaj materijal koji je pogodan za formiranje tih samostalnih, kreiranih lica u literaturi, jer ima časova kad bi samo lice zastalo premoreno, ali ga sam sadržaj radnje povuče u dalji proces, a istodobno drži budnu i našu pažnju. Neka brižno prikrivena teatralnost, neka potreba za velikim, nenadanim gestama kao da je u prirodi tog procesa, a možda je ta pojava i jedna od urođenih slabosti ove metode kreirana lica u prozi. Ta potreba za velikim gestama uvijek je bila slabost neke metode, a veoma rijetko njena snaga. Kao da se kreirano lice boji svakog zastoja u radnji, svake dulje pauze i uvijek se kreće naprijed, a čim pomakne polugu ritma, taj ga sam ritam, već poslije nekoliko scena, ponese u brzace takvih uzbuđenja koji ga poljuljaju iz temelja. I pošto se jedva otrgnulo iz bujice koja nosi, i tek se smirilo, gle, opet je upalo u novu maticu, i tako sve do konačne smrtne vratolomije. Kao da se u pravilnosti tih talasanja otkrivaju znakovi neživih kretnji, mehaničkih pokreta ovih figura u literaturi. Ali kad njihovim kapilarama naprostruji istinski dah stvarnosti, onda se te mehaničke natrune grube i lice živi pred nama u ljepoti umjetničke kreacije.

U jednom i drugom romanu nalazimo i poneka zajednička obilježja koja su po svom postanku isto tako vezana o metodu kreirana lica. Istina, piscu gotovo uvijek uspijeva zaobići kalup na licu i iznutra ga osvijetliti, te nam je lice, naročito njegova nutrina sva pristupačna i vidimo do u mrakove ovih ličnosti. Ali, pojavljuje se i nešto novo, kad

je riječ o odnosu između pojedinih lica: kao da se samo lice iznutra susretne s unutarnjom stranom oklopa i ne može tako lako napolje ususret drugom licu. Svako je lice nekako svijet za sebe i ono se mnogo slobodnije i prirodnije vlada kad je samo i kad nije prisiljeno stupiti u odnose s drugim licima u prozi. Jedino u slučajevima kad oživi scena na ulici, kao oni prizori sa Čindrom, pijanim starim Musom ili ona završna povorka s Buričetom, tada i lica izađu iz svojih rupa i scena je puna kolorita i uvjerljiva ritma. Čini mi se da je ona scena gladne Čindre pred vratima kuhinje i njena borba s gladnim dječakom Lojetom klasične vrijednosti po svojoj unutarnjoj razrađenosti i preciznosti zapažanja: tu je možda odnos između Čindre i dječaka jedan od najživljih odnosa između pojedinih lica u prozi ovoga pisca, ali, kad takvih scena nema, susreti pojedinih lica dosta su teški i između njih se primjećuju konture oklopa. Reakcije pojedinih lica u tom odnosu nemaju zvuk prirodnog refleksa, nego su uvijek nekako do u sitnice pripremljene, prokomentirane, tako da se neprestano između lica zapaža dubok jaz. Lice se više zaokuplja rezonancom riječi subesjednika u svojoj nutrini nego što spontano reagira na izrečenu misao. U »Osamljenicima« ti su refleksi u međusobnim odnosima nešto neposredniji, ali se i u toj prozi, u odnosima lica, lako zapažaju njihovi oklopi i svako od njih, upravo zakonom svoga unutarnjega mehanizma, teži da se osami, da na miru izvaže, smiri ili sukobi svoje misli. U »Djeci božjoj« prisutnost se tog oklopa može još lakše primijetiti. Napomenut ćemo onu scenu pred Antuničinu smrt: do kreveta, u polumraku sobe, okupili se i učitelj i don Petar, a Antunica je sav zanesen svojim grozničavim mislima. Svaki je od njih zakukuljen u svoje misli i gotovo je sretan što ga onaj drugi ne uznemiruje pitanjima: svaki od njih odražava u svojim mislima i riječi i kretnje druge dvojice, ali između njih kao da je spušten debeli zastor i oni su međusobno razdvojeni. Ne mislim da bi uzrok toj njihovoj razdvojenosti bio isključivo na osnovi razlika u njihovu mišljenju: sigurno je da su se, i pored te razlike u mišljenju, ispriječili pred njima i njihovi unutarnji oklopi koji smetaju većini lica u prozi Petra Šegedina da

stvore od odnosa pojedinih likova žive umjetničke kreacije, da ta lica žive i kroz te odnose, kao što je npr. slučaj u prozi Ranka Marinkovića. Sigurno je da iz tih razloga i dijalog u prozi Petra Šegedina ima svoje posebne okvire. Glasovi fiksirane uzrečice (kao što smo iznijeli kod Čindre) mogu nam dati otiske pojedinih karaktera, i to veoma precizno; da bi njegova kreirana lica živjela i dalje se razvijala kroz sam dijalog, to je veoma rijedak slučaj u ovoj prozi. U »Djeci božjoj« dijalog je ona slaba kopča koja bi morala uhvatiti lice u odnosu, ali, taj dijalog je gotovo uvijek tako škrt u izričaju, tako zaokružen sam u sebi, u zvuku svoje skamenjene fraze (koja teži da se ponavlja, da oscilira) da često potone negdje između samih lica, te mu ne uspijeva svladati međuprostore između oklopa pojedinih likova. Riječi dijaloga samo su refleksi, i to dosta blijedi refleksi čitava toka misli, koje mi vidimo kako teku u licu prije izgovorene riječi, tako da nas pojava riječi rijetko kada iznenadi. U prozi »Osamljenici«, mada je dijalog na prvi pogled živ i obilan, nakon pažljive analize otkrivamo da i on ima oznake sololokvija, da često ostaje unutar kalupa, da lice često po nužnosti svoga nemira i bola govori bez naročita interesa, da bi njegova riječ uzbudila subesjednika. Oklopi, koje pisac zna tako majstorski mimoići, i koje ne primjećujemo kad smo u neposrednom dodiru s pojedinim licem, u njihovim međusobnim odnosima, ozbiljna su smetnja — to nam pokazuje metoda kreirana lica, metoda kojom stvara Petar Šegedin.

III

»A, eto, već tjednima živim kao da se ovaj moj svijesni tok dana nekako vizuelno isprepleće s ovom zemljom. Nije taj slijed časova ni zlatna, ni srebrna žica, nije trajan i vidljiv trag na starom goblenu ove zemlje, on je — rekao bih — crna, paučja nit, koju će odnijeti prvi dah vjetra netragom. Ali, doista, u ovom talijanskom putovanju kao da ostavljam svuda pomalo sebe i stoga se neprestano okrećem za tim tragom, što živi tamnim svojim svjetlucanjem u svakoj stvari, koje sam se neposredno dodirnuo.«

(Na putu)

Za književno stvaranje Petra Šegedina ima naročito značenje njegova najnovija knjiga »Na putu«. U njoj je pisac sakupio niz svojih proza napisanih u povodu svojih putovanja u toku posljednjih petnaestak godina. Čovjeku se čitajući ove proze čini da čita dnevnik pisca. U tim prozama, napisanim u izvanjskim oblicima putopisa, autor je dao toliko otisaka svojih najskrivenijih misli i osjećanja, tako je plastično pokazao temelje svoje metode kreiranja slobodnog lica da proze »Na putu« prate nekako sa strane romane Petra Šegedina i duboko zalaze u mnoga pitanja koja su se tek naslućivala u »Djeci božjoj« i »Osamljenicima«, te proze u knjizi »Na putu« ostaju u našoj književnosti i kao materijal tako nuždan za razumijevanje književnog stvaranja Petra Šegedina.

Proze Petra Šegedina, sakupljene u knjizi »Na putu«, povijest su odnosa između autora i ljudi s kojima se sretao na svojim putovanjima. U toj povijesti zrcali se duboko zanimanje autora za ljude i njihove sudbine: sve su te proze obavijene finim tkivom jednoga istinskog humanizma koji ne počiva na deklarativnim premisama, nego je prisutan u onom dubokom nemiru autora što otkucava u strukturi ovih proza, u nemiru zebnje u predvečerje ljudskih pokolja, u nemiru nehinjene sreće u susretima s ljudima koji grade život dostojniji čovjeka. Nije to humanizam galaktičkog sentimenta, niti je začahuren u apstraktne zabrinutosti autora »za sudbinu čovječanstva«, nenametljivo i neprimjetno sreće se autor s ljudima, stalno je u njihovoj blizini i oni nikada nisu u ornatu, oni nikada nisu skriveni iza poze, već su sasvim prirodno rastvoreni pred nama. Humanizam Petra Šegedina odaje njegovo drugarstvo s ljudima, pokazuje da im je on blizak, da je intiman s njima, a opet, da nije zarobljen iluzijama o njima, da je u mogućnosti zapaziti i igru njihovih misli i smežuranu kožu na njihovim obrazinama. Ljudi za Petra Šegedina nisu začarana bajka, on nema u odnosu prema njima one zanesene naivnosti, ljudi su za nj stjecište svih njegovih misli i osjećanja i u ovim prozama knjige »Na putu« dan je dokumenat o težnji autora da otkrije ono svagdanje, ljudsko, da se što dublje i što tjesnije zbratimi s ljudima.

Međutim, zalazeći pod svjetlucavi trag istinskog humanizma ovih proza, nastalih na putovima od New Yorka do kamenih kućica u korčulanskom selu, od la Manchea do svilenih crnih čarapa na tankim nogama blijede djevojčice u ruševinama Zadra, mi ćemo otkriti u njima i niz dragocjenih podataka za stvaralačku metodu Petra Šegedina. Mada su proze »Na putu« vanredni komentar književnog stvaranja Petra Šegedina, one su same i jedna veoma zanimljiva kreacija. Sav urastao u svoju metodu kreiranja lica, autor nije mogao biti bez nje ni u ovim prozama; kako je ta metoda sastavni dio, ona osnovna, crvena nit u njegovu književnom stvaranju, to je autor nije mogao izbjeći. U susretima s ljudima, u susretima u kojima su ljudi prolazili mimo njega, on je — skupljajući podatke (da se tako makinalno izrazimo) o tim ljudima i susretima — morao stvoriti okosnicu oko koje će se omotati ova fina ljudska pređa. Spontano i izvorno pojavilo se u ovim prozama novo kreirano lice, lice koje je u njima dobilo ulogu malog Stakana iz »Djece božje«, lice koje je postalo os vrtnje, lice koje zrači svojim unutarnjim klonućima i ushitima, te mrakom ili svjetlom tih svojih stanja modelira ljude i krajine, lice koje je, samo stvoreno, počelo i samo da stvara. U prozama »Na putu« to novo kreirano lice sam je pisac. Neprimjetno — istakli smo — inercijom ritma koji otkucava u metodi njegova stvaranja pisac se sam ulovio u niti u koje je znao zaplesti druga svoja kreirana lica u »Djeci božjoj« i u »Osamljenicima«. Ponovimo one riječi: »... kao da ostavljam svuda pomalo sebe i stoga se neprestano okrećem za tim tragom...« Evo, u te niti uhvatio se sam pisac. Čini se da se u ovim prozama nije dogodilo ono što pisac ističe u predgovoru ove knjige: »A na putovanjima, novi svjetovi, za mene gotovo uvijek započinju od lica, ona me uvode u nove prostore, stvaraju atmosferu, dodiruju svojim okom, svojim vladanjem, svojom riječju predmete svijeta oko nas i prisiljavaju me, da upravo te elemente, što su ih oni svojim bićem dirnuli, stiliziram.« Po ovome bi se činilo da je autor zaista »ogledalo, što se kreće svijetom«. Čini se da to ni u kojem slučaju autor nije, kao i to da se ove formulacije o stiliziranju ne bi mogle pri-

mijeniti na prozu Petra Šegedina. Sva struktura ovih proza govori o tome da autor nije »ogledalo, što se kreće svijetom«, da u njemu nema one, u izvjesnom smislu, objektivne smirenosti, koja bi prozirnošću ogledala izrazila viđeno i snivano, u njemu stalno nešto oscilira, iz njega, iz ovog našeg »ogledala« glase se svijetli i tamni tonovi i padaju na ljude i krajolike koje on susreće na svojim putovanjima. Autor (možda na sreću) nije ostao u ulozi promatrača, niti on onako posteriorno, pomalo mehanički, iz danih elemenata »stilizira«, on naprotiv postaje u ovim prozama novo, živo, kreirano lice, a kreirano lice, vidjeli smo u »Djeci božjoj«, posjeduje svoju posebnu putanju razvitka: ono, u prvom planu, nije apstrakcija, ono upija atmosfere sredina u kojima živi (dotle je tačno citirana misao autora) ali, tu se kreirano lice ne zaustavlja, mali Stakan ne stilizira, on poput lupe prima zrake atmosfere te ih, potencirano, odbija i prenosi na lica i pejzaže u svojoj okolini. A to sve zato što mu je autor uspio predati onu stvaralačku jezgru u njegove vlastite ruke i što ga autor ne vodi na uzici za sobom, već ga pušta slobodna u svijet. Tako je i u prozama knjige »Na putu«. Autor može danas da, nekako sa strane, zauzme distancu prema svome tekstu, ali ono lice koje putuje, to lice, kao ni Stakan, nema namjere da stilizira, to je lice pobjeglo iz ruku autora i živi samostalno, ono je kreirano lice i ono se često, ako ga već i usporedimo s ogledalom, veoma često tako zamuti od atmosfere koja se poput gustih oblaka nadnese nada nj, da mi mnogo puta putujemo s ogledalom u tunelu i srećom je uz nas ovo slobodno lice, a ne samo ogledalo koje nam govori i u tom crnom mraku. Osluhnimo njegov glas:

»Bilo je mračno, nije loše reći, kao u rogu. Kišilo je lijeno i ustrajno, kada su me pustili na ulicu ovog gradića. Nisam znao, kuda da krenem: gdje je grad, gdje su ulice, gdje su ljudi? Nikoga. Mrak i jedva razabirem tamni obris nekog auta uz zgradu stanice... To je sve! Dakle...?! Pa dobro; vjerujte, s nekim upravo ugodnim osjećajem uputio sam se u nepoznatom pravcu. Gdje svršio da svršio, idem desno, makar u nepovrat, u grabu, bit će svejedno, samo da se čovjek opere od svih tereta prošlosti,

da bi makar u ovoj noći kišnoj, daleko od svojih, od poznatih, od onog krepanog činovničkog života, osjetio sebe nevina, čista, sama: da bi konačno kroz muku te tuđine bez samilosti, bez sućuti, bez mržnje osjetio sebe oprana i neposredno nova u svakom koraku, u svakoj misli i susretu.«

(Na putu)

Opet drugi put, toliko je svjetla (a i mraka!?) »u ogledalu« (Dioklecijanove terme) da jedva na vodi bazena zapažamo tanke sjene, obrise ljudi, a svjetlo (a i mrak?!) »u ogledalu« zaokuplja svu našu pažnju. Nikad ovo lice nije tako u pozadini da bi moglo, kako zamišlja autor u predgovoru, stilizirati dane elemente. Ono je naprotiv u prvom planu ovih proza i u tome je upravo njihova vrijednost i zanimljivost. Istina, ne izvlači ovo lice poput pauka sva vlakna svoje pređe iz sebe, ali primljene atmosfere ne prenosi poput ogledala ravno u naše oči, već ih, donekle izmijenjene, vraća natrag u prostore i krajeve kojima se lice kreće; te početne faze, te atmosfere prerašćuju u specifična osvjetljenja kreiranog lica i vraćaju se drukčija na obrazine i pokrete ljudi koje ovo lice susreće na svom putu.

Proze knjige »Na putu« rekli smo, približuju nam i neka mjesta u samoj strukturi metode slobodnog lica: riječ je o onim prvim stepenicama u razvoju ovog lica, o početnim fazama njegova nastajanja, o fazama koje se mogu okarakterizirati kao nužne predradnje za njegov postanak. Mali se Stakan pokrenuo sav natopljen atmosferom onih biblijskih febrilnih, vizionarskih prostora i mjesečina, i uglavnom ta atmosfera osnovni je akord u svim daljim varijacijama tokom života ovoga osebujnog lica. U prozama »Na putu« stvar se samo donekle drugačije razvija: kreirano lice nije u stalnom dodiru s jednom istom atmosferom, ono se putujući susreće s raznolikim ugođajima. U tome je osnovna razlika. U »Djeci božjoj« mi u toku radnje saznajemo da je ta osnovna atmosfera pokrenula Stakana, i kasnije u toku same radnje zaokupljeni uglavnom sudbinom samog lica, ne vraćamo se na one osnovne početne izvore, a ovdje, u prozama knjige

»Na putu« mi smo gotovo u svakom poglavlju neposredno na izvoru tog dodira atmosfere i kreiranog lica, dodira koji omogućuje da slobodno lice na realnim osnovama živi i kreće se, a istodobno da dođe do materije kojom može dalje da kreira, da se javlja, u toku radnje, kao živo i od autora nezavisno lice, sposobno čak da se manifestira kao okosnica radnje. Kroz prostore kojima putuje ovo lice, ono nosi i svoje unutarnje interijere i mnogo se ugodnije osjeća u ovim posljednjima, nego u onim vanjskima. U neprestanim i učestalim dodirima s raznolikim atmosferama ovo nam lice u prozama »Na putu« otkriva mnogo reljefnije nego roman »Djeca božja« tok samog procesa utjecaja atmosfere na izgradnju lica i jasnije nam ocrtava konture onoga vlastitog oklopa, što ga to lice ljubomorno čuva, onoga specifičnog ugla pod kojim lice promatra nadošle ljude i krajine, specifičnog ugla u kome leže spepeljene atmosfere, fina pređa misli, a sve prožeto vlaknima istinskog humanizma. Tamo u »Djeci božjoj« stalan dodir lica i jedne iste atmosfere stvara utisak njihove nedjeljivosti, dok ovdje gdje se atmosfere smjenjuju mi otkrivamo dokraja realistički korijen ove proze, njenu vezu s prostorom u kojem nastaje, s ljudima s kojima se susreće a opet zapažamo jasnije i samostalno postojanje kreirana lica koje razvija snimke atmosfera u nova, neslućena platna, na kojima i ljudi, i stabla, i voda, i oblaci primaju novo, posebno, ponekad čak prividno i irealno osvjetljenje.

A opet, u prozama knjige »Na putu« susrest ćemo i one stare nedostatke u metodi kreirana lica. Govoreći o »Djeci božjoj« i »Osamljenicima« napomenuli smo onu rastvorenost slobodna lica pred nama s jedne strane, a zaokruženost i pojavu kalupa u odnosima između pojedinih lica s druge. Naglasili smo kako pisac veoma lako zaobilazi oklop lica i iza oklopa postavlja žarište ovoga osvjetljenja, međutim, kad se lica sretnu na sceni, između njih se bliži kontakt teško uspostavlja: svako je lice samo unutar svog oklopa kod kuće, a u odnosima se vlada sasvim nesigurno. Na istu pojavu nailazimo i u prozama knjige »Na putu«. Kreirano lice (u ovom slučaju sam autor) sve je rastvoreno pred nama, svaki dodir i lica i oblaka ostavlja trag na osjetljivoj površini ove psihe kao

na vodi, i mi svjetove i ljude češće sagledavamo po tim tragovima no što bi se oni realno odrazili u »ogledalu«, ali, kad to i takvo lice dođe u realne odnose s ljudima s kojima se susreće na putu, onda se odmah dotiče kora kalupa, kako samoga lica, tako i lika s kojim je ono u dodiru. Evo primjera:

»Čudan svijet! U prvom planu mladi češki vojnici (tiho razgovaraju sigurno o mračnim stvarima), a iza njih onaj guslač (kao pas s oglodanom kosti u gubici), u pozadini polomljene forme i raspršena svijetla, kroz koje prolaze crne malograđanke i malograđani žureći se u svoje kuhinje, poslove, živote, zatim kolonijalni vojnici s crvenim pelerinama, a nad svima šumovi kiše i sve bolesniji sumrak, ranjen žutocrvenim svijetlom iz ralja ove kavane. Opet sam, potpuno sam . . .!«

(Na putu)

Zar se u ovoj pastoznoj slici ne primjećuje slikar, ne zapaža distanca između slikara i same slike, zar se u posljednjoj kadenci ovog pasusa ne primjećuje kako netko virka kroz rupice oklopa u svijet, zar se ne zapaža sužavanje otvora kroz koji se zuri, da bi promatrani predmet dobio što oštrije, što plastičnije konture? Ili, možda će nam još bolje rasvijetliti to što želimo istaći, ona scena u vlaku po Italiji u kupeu u kome je čovjek s knjigom do prozora, žena na suprotnoj klupi od one na kojoj sjedi kreirano lice. Između pojedinih oklopa riječ je tanka slamčica (kao sisaljka za limunadu), lepršava, titrava, jedina riječ: »Lei e Italiano?« i ništa više. A kako bogat i pun vrtloga buja život iza oklopa kreirana lica! Taj život, a ne lica u kupeu, sadržaj su svih varijacija u toj prozi koja nas živo zaokuplja.

Možda se već u prvoj prozi ove knjige, u prozi o njujorškoj izložbi, u onoj podvojenosti kreirana lica, može primijetiti traženje prostora iza oklopa, produbljavanje nutrine lica iza kore oklopa, jer jedna obrazina lica u toj prozi notira i zapaža, a druga je okrenuta prema nutrini; taj se proces javlja i u daljnjim prozama, a u nekima se kreirano lice već

toliko razvilo da je sposobno samo stvarati bez ove vidljive podvojenosti. Kad se spomenuti lik približi drugom licu, on zapaža: »Svjetlost na njihovim licima najprije, a zatim neprimjetno njihov razgovor, zaokupiše me.« — i osjećamo kako se preko ove svjetlosti kreirano lice dotaklo površine samog oklopa. Ponekad će iščupati kreirano lice iz stvarnosti i zapažaj vanredne snage (oni dječaci što peru krastave lubanje komadićem bačena sapuna), koji će poput plamena naglo i eruptivno razgoliti svu dubinu i zanosa i očaja, ali u većini slučajeva, ono će zastati pred korom oklopa, i tek na refleksima svjetla, koji osciliraju na toj samoj kori, izgraditi osnove za najfinije i najdublje rezonance u svojoj vlastitoj nutrini, rezonance k o j e s u s p o s o b n e da stvaraju. Jedino je atmosfera ona fina supstancija za koju je oklop kreirana lica sasvim porozan i kroza nj ona slobodno prolazi, da bi se ugnijezdila u njegovoj dubini; ta će atmosfera pokušati da otplavi kalupe pojedinih lica u susretima, ali često ćemo biti svjedoci kako joj to nije pošlo za rukom. Tek ovdje-ondje ublažila je oštrinu kontura, ali oporost oblika je očita; nemoć riječi u dijalogu često je nalik na odlepršalu pticu, a kalupi ostaju čvrsti i nijemi, zaokupljeni svaki svojom sudbinom. Nije slučajnost da se slobodno lice veoma često nađe u krugu neživih stvorenja, da se osjeti samo i izgovori čak često u ovom tekstu i ponavlja one riječi: »Opet sam, potpuno sam . . .!« A opet prisjetimo se usput malog Stakana. Zar on nije često osamljen? Sjetimo se truljenja starog Artura. Zar on ne skapava sam? Po inerciji i komotnosti misli približit ćemo se pitanju: a da to nije udes ovog lica?

Negdje na stranicama proze o izložbi u New Yorku, autor lucidno zapisuje:

»Tražio sam neko sklonište, u kojemu bih se snašao: usko, sitno sklonište, gdje bih se mogao razabrati, ali sve je bilo bezizgledno. Osama i nemoć. I tada se kao spas iz bespuća javio svijetli znak crveni, trepereći električni natpis: FISH. Zašto spas?

Uskrsla je želja za gledanjem tih hladnih mučaljivih stvorova. No život se i tu pokazao u svom sablasnom obliku: vidio

sam bolesne stvorove sa sapetim kretnjama u gluhom svijetlu akvarija, s velikim, izvaljenim očima, kako umorno i tvrdoglavo dodiruju svojim gubicama staklo... jer kao da se to ne može vani, ta eto, čitava je perspektiva otvorena, vide se daljine...! Da, let i gubicom udariš u nešto nepoznato, nevidljivo. Oči izvaljene, krv, ali ne može se, ne može se u perspektivu, koju, eto, realno vidimo...«

Evo, na kraju, jedne možda dokraja promašene usporedbe, jer niti su ljudi Petra Šegedina ribe, niti leži između nas i njih debelo staklo, ali kao da nas je sam pasus ove gore citirane proze svojom sugestivnošću naveo na grešku i čovjek je počeo konstruirati: kao da je ovo naše »ogledalo, što se kreće svijetom« stvorilo, a ne odrazilo, svijet kreiranih lica, svijet Stakana, Antunice, Artura, Srećka, pa i samoga kreiranog lica u prozama »Na putu«, svijet koji se kreće u vizionarskim osvjetljenjima, svijet što pluta atmosferama iz kojih ne može napolje, svijet koji je pokazao naličje ljudi i predmeta, ali i svijet u kome su se, začudo, i ti kreirani ljudi i ti kreirani predmeti, sami, sa svoje strane, zagledali u pisca. Ne gleda samo pisac taj »čudesni akvarij« nego su se njegovi stanovnici zagledali i u pisca i u nas; tu se možda, i pored ponekih slabosti, nalazi i ono najvrednije, ono novo, ono kreativno što je Petar Šegedin dao suvremenoj hrvatskoj prozi.

V L A T K O P A V L E T I Ć

U ZNAKU CRNE MRLJE

I. »TMINA KROKODILSKE NOĆI«

Marinkovićeva knjiga novih proza ima crni ovitak. CRNO je moda, dernier cri, podjednako u odjeći žena (haljine, puloveri) kao i u opremi knjiga. Od Šinkove knjige kritika preko Božićevih »Novela« do Marinkovićevih »Ruku«, Šegedinova »Mrtvog mora« i Barkovićeve knjige »Na rubu noći« provlači se intenzivno smolasto gusto CRNO... daleko, na koricama. Na koricama Marinkovićeve ukusno opremljene knjige nazire se silhueta ruku s prstima ispruženim prema gore — kao da upozoravaju na svoju nedužnost i krhkost: »Nismo krive, ništa nismo ukrale, pa ako je potrebno, i predajemo se.« Sumornost prve vizuelne impresije razbijaju sunčana žuta slova RUKE, kao da sugeriraju vjeru u Ruke Stvaraoca.

Oprema Marinkovićeve knjige nije samo likovno uspjela već je i funkcionalno, dublje, alegorično izražajna.

Jer... ima jedna crna mrlja. Najprije je doista bila obična crna mrlja, sasvim banalna packa na bijelu papiru. No ona se počela širiti, puštati korijenje, razgranjavati se žilicama i micati se kao gadna crna životinjica što nezasitno proždire papir i strašno raste — kobni znak predstojeće propasti — da bi na kraju od nje potamnio horizont pisca koji je vidio

»Crnu Mrlju kako je kanula na život i proždirala ga mrakom; kako je narasla iz kaplje crnine i proždirala život tminom

krokodilske noći sa svojih trista ralja, a u svakim raljama stotinu i trinaest zubi... Na trideset i tri tisuće zubi i još devet stotina zubi-koljača, zubi-noževa, kliješta za mučenje snova, čekića za razbijanje misli, iz kojih ispadaju, kao vijuge mozga iz raskoljene lubanje, još tople i žive, drhtave rečenice, legla je Crna Mrlja na život i zarila u njega trideset i tri tisuće strahova i uperila u njega trideset i tri milijuna smrti.«

Obična crna mrlja postala je tako naočigled simbolična Crna Mrlja, podsjećajući donekle na Davičovu pjesmu »Baš-čelik«:

»Korakom čeljusti sto sela pregazi,
gluv za naš vrisak od grla do oblaka.
On pogledom vatru ledi,
vodu pari,
djevojku unakazi
kad iz svog čardaka
izlegne
i pođe u lov gde kida glave
i rska kosti, gde žvače srca i srče creva,
preživa livade i crepare rujave
i senke lelujave
u grlo na levak leva,
dok se ne napoji, dok se ne udvoji.
Tad zube čačka rebrima dece
grabuljama ih drlja
i turpijom oštri
da glave
bolje rube
kad sutra
nova
naselja pokrlja.«

Što znači ova Crna Mrlja i koga predstavlja, koga pritište, kome je »spužvom mraka izbrisala vid«, koga zauvijek osiromašuje za sreću vizuelnog uživanja u pejzažu i osunčanim stvarima?

Noć i tama, osamljene očajne individue?

Imaju li pravo kritičari koji Marinkovićev pogled na svijet izvode iz egzistencijalističke filozofije i dovode u vezu s modernom evropskom prozom?

Na ovo se može odgovoriti jedino potankom analizom pojedinih pripovijesti, a ta nije ovajput moguća. Stoga neka ostane kao pretpostavka, na temelju koje se može reći odlučno: NE! Odnosno: d a: upravo toliko da, koliko savremena evropska književnost izražava suštinu, za modernog čovjeka karakterističnih, tipičnih psiholoških reakcija na svijet i život u t o m i t a k v o m svijetu, i ukoliko priznamo Sartreu da je svojom formulom umornog, razočaranog, izoliranog građanina obuhvatio i nešto od čovjeka uopće. Sartre je obnovio riječ »tjeskoba« i »gađenje«, pridavši im značenje psiholoških konstanta, a Marinković je nad čitav svoj prozni opus stavio dvije riječi: STRAH i SMRT, usto što na nekoliko mjesta inzistira na tome da određeno neodređena psihološka stanja čovjeka, građanina, Evropejca svede na sartrovski nazivnik tjeskobe i odvratnosti prema ljudima, stvarima, stvarnosti i životu. To se osobito vidi iz jednog detalja: uspoređivanjem predratne »Hiljadu i jedne noći« s prozom — zapravo tom istom, samo neznatno retuširanom — objavljenom na početku knjige »Ruke« pod vrlo značajnim nazivom »Mrtve duše« (što je, kako sarkastično napominje pisac, genitiv singulara) ustanovit ćemo, da je prije rata, i bez poznavanja Sartrea (?), Marinković u »Hiljadu i jednoj noći« napisao:

»... u tebi se razlila mukla i nepoznata bol, nerazumljiva, beskrajna bol...«

a redigirajući tu rečenicu 1953. godine za novo izdanje, smatrao je potrebnim da je sadržajno produbi i psihološko-terminološki precizira:

»... u tebi se razlila mukla i nepoznata t j e s k o b a, nerazumljiva, beskrajna o d v r a t n o s t...«

Dakle, ipak egzistencijalizam i Sartre: tâ autor je naočigled i svjesno izmijenio prvu b o l u t j e s k o b u, a drugu

b o l u o d v r a t n o s t, što je ekvivalent za Sartreovu mučninu ili gađenje. No, ne valja se prenagliti! Riječ ne bi značila ništa da je vještački nakalemljena. U ovom slučaju riječ bi mogla biti Sartreova, ali je tjeskoba Marinkovićeva — naša tjeskoba, i odvratnost je Marinkovićeva — naša odvratnost sadržana (iako još ne tom riječi i označena), već u predratnoj »Hiljadu i jednoj noći«, za koju je Goran Kovačić u »Novostima«, potkraj 1940. godine, napisao da je »ova Marinkovićeva proza sva u suvremenoj tisuću i jednoj Noći, punoj glavosječa, krvoliptanja, strepnja, besanica i samrtničkog roptanja«. Priznao je, dakle, pečat autentičnosti toj prozi objavljenoj u autentičnom Krležinu »Pečatu«. U tom smislu mi možemo samo potvrditi njegovo priznanje, iako ne možemo u potpunosti usvojiti njegovu ocjenu. Proza »Mrtve duše«, naime, ne spada među reprezentativne Marinkovićeve radove, ona samo pregnantno intonira čitav njegov daljnji rad. Zato ju je Marinković vjerojatno i unio u ovu knjigu, koja tako počinje sa strahom od rata, od uroka i urotnika, od noža, od policije, od »bližnjega svoga«, da bi završila u jezivo patetičkom crescendu, finalom pripovijesti »Zagrljaj«.

Kao da »Mrtve duše«, zauzimajući mjesto uobičajenog predgovora, preuzimaju donekle i njegovu ulogu.

II. MRTVE DUŠE

U »genitivu singulara MRTVE DUŠE«, tj. u prozi pod tim naslovom, Ranko Marinković je anticipirao gotovo čitav svoj daljnji prozni opus, barem sav poslijeratni sakupljen u knjizi »Ruke«. Esejistički sažeto, direktno, uopćeno izneseni kompleksi dobili su kasnije tek svoju beletrističku ilustraciju, potvrdu i konkretizaciju. Svijet odnosa kao dokaz određenih teza, dijagnoza, iskustava, kao plastični prikaz odnosa prema svijetu! Pisac polazi od nekog iskustva o odnosima prema svijetu: od ličnog iskustva, o s v o j e n o g, i onog stečenog posredno, u s v o j e n o g čitanjem. No kako je njegovo iskustvo intelegibilno, ono teži za univerzalnošću i kristalizira se u filozofske maksime... Bol življenja Marinković osjeća bez obzira na vanjske povrede. Taj fenomen poznat je u nauci: čovjek osjeća bol u jednom poremećenom moždanom centru i proicira je na potpuno zdravi dio organizma koji nikako ne može biti stvarni uzročnik boli. Živci! Naročito danas, kad se simultano mnogo doživljuje. Živci imaju isti korijen kao i život, a iz toga korijenja niče i b o l ž i v l j e n j a; ne ona obična, profana bol od udara u životu, već ona što steže, što seže mnogo dublje i izlazi iz nedovoljno istraženih dubina svijesti i podsvijesti. Sakuplja se... godinama... taloži sloj po sloj u čovjeku u neizmjernoj posudi. Ima ih porazno mnogo poroznih, propusnih za sva talasanja: Gorki talozi nisu mòra, sloj na sloj, već prah za ćudljivu igru prolaznosti. Njima je ugodno jer nemaju nagomilanih nelagoda, dok pamet pamti i pati. Kad se dakle za nekoga kaže da je prazan, isprazan (misli se banalan, ograničen, bez kompleksa i shvaćanja kompleksa), onda to u stvari znači porozan, propustan, ispražnjiv, da živi kako buba živi — bez pameti, bez patnje, bez pamćenja. Većina što živi ne razmišlja mnogo o životu i njegovu smislu. Naprotiv, neki misle ali ne žive dovoljno. Zato publika pisce koji zabavno čavrljaju o životu i voli više no mudre i duboke analizatore, koji se ne zadovoljavaju sa čitaocima, već zahtijevaju saučesnike u traženju životnog smisla i istine. Zbog porazno praznih i poroznih ovi posljednji, mudri i zamišljeni, osjećaju bol življenja dvostruko: svoju i tuđu. Napaćeni, često ostaju neshvaćeni. Kad ne bi tako bilo, ni oni ne bi takvi bili; ne predbacujemo im, dakle, što nisu kakvi drugi jesu, jer netko ipak mora o svemu položiti račun za sve. »Netko i o ovim stvarima mora misliti.« (Petar Šegedin, »Slike iz onog vremena«.) I kad osuđuju svijet, oni ga afirmiraju, jer osuđuju kroz afirmaciju i afirmiraju osudom. Kruženje koje se samo izuzetno zatvara u krug; kod izuzetnih se nikada potpuno ne zatvara, po tome i jesu izuzetni.

Psihološka studija »Mrtve duše« zapravo je ouvertura kojoj je zadatak da prije no što se digne zastor i započne predstava stvori u gledalištu atmosferu, u gledaocima predispoziciju za sve ono što će uslijediti. Svi su motivi najavljeni, izvori i utjecaji otkriveni:

S l u t n j a k a f k i n s k o g PROCESA:
»Da nije to pao zahtjev na tvoju glavu! Tajna politička urota u mračnom podrumu kod petrolejke: tri neobrijana tipa vijećaju kako da ti skinu glavu«. (Detaljna razrada i varijacije »Benito Floda von Reltih«, »Zagrljaj«);

r a s l o j a v a n j e s v i j e s t i, d e z i n t e g r a c i j a l i č n o s t i, objektiviranje ravnodušnog čovjeka prema samome sebi: *»Htio bi proniknuti u sebe, zaroniti u svoju prošlost, u svoje prastaro, praiskonsko porijeklo kad je još dodirivao svijet ticalima.«* Taj isti čovjek ravnodušno konstatira »ruke!«, govori o njima kao da nisu njegove, dok u noveli »Ruke« ruke govore o čovjeku i na kraju bivaju popljuvane od — Obraza; sartrovski prljave ruke! Marinkoviću su svojstvene konstatacije da su »noge ušle same u papuče«, da »ruke idu do ruba kreveta... ruke rone u mraku i osjećaju (?) jezu ništavila oko sebe«, ili da, obraćajući se imaginarnom drugom licu, zapravo alter egu, samome sebi objektiviranom i introvertiranom, u procesu samoanalize, govori »gledaš«, »misliš«, itd.;

t j e s k o b a, s t r a h, n e p o v j e r e n j e... »Čovjek ne vjeruje čovjeku ni u ogledalu«... To se sve javlja u nizu već spominjanih pripovijesti, a jedna varijanta je i samoživi nesretni, nepovjerljivi Tonko pl. Jankin (»Prah«), pa i Albert Knez (»Anđeo«). Uopće, za Marinkovićeve likove vrijedi Šegedinova dijagnoza (predratna u »Susretajima«); »... oni imaju svaki svoj sitan strah, da su živi, da se kreću«;

p s i h o a n a l i z a, F r e u d, A d l e r, s i m b o l i k a s n o v a... *»A možda si to noćas i ovako usnio: navalile neke misli na tvoju kulu sna i lupaju, bude, alarmiraju, — traže da ih smjesta saslušaš. A San, da bi te oslobodio napasnika, oduzeo ti naprosto glavu, sugerirao tijelu da nema više glave i šaptao mu: Ne možeš misliti, nemaš glave... Samo ti spavaj.«*

Marinkoviću je zbog toga predbačen frojdizam, no utjecaj Freuda nije još frojdizam a niti je poguban; naprotiv! Napokon, ne mora se sve gledati u svjetlu Freudovih simbola, pa tako ni tražiti neki delikatni, lascivni smisao u rečenici: »Mužu joj ne će ni n o s uvehnuti u grobu, a već će poći s drugim«;

I na kraju — »mrtve duše«,... Uistinu, mnoge Marinkovićeve osobe kao da su lišene integralne osobnosti i intenzivne živosti; one žive, ali je duša u njima mrtva. Kao što bi Sartre rekao: *»Unutra su osvijetljeni svjetlošću koja osiromašuje.«*

Minucioznom psihološkom analizom Marinković je ponekad postigao upravo obratan efekt: umjesto da nam osvijetli jednu ličnost u totalitetu, izvana i iznutra, iz više perspektiva, poput Picassa kad slika glavu istodobno iz profila i en face, on je zabrazdio u psihološki egzibicionizam i općenitost, kojoj se divimo zbog lucidnosti zapažanja, ali ujedno ostajemo prikraćeni, jer se ličnosti gube u magli, i same već magla bez izrazitih kontura. »Anđeo«! Ova izvrsna novela jedna je od najboljih u knjizi »Ruke« i antologijski reprezentativna za Marinkovića, ali na nju bismo mogli primijeniti riječi Jovana Dučića upućene na račun poezije Vladimira Vidrića: »... cela njegova knjiga pokrivena je jednim otmenim mirom, *i ona ne uzbuđuje ni onda kada* zadivljuje«. (Potcrtao V. P.) Glavni protagonist u spomenutoj noveli — Albert Knez — umjetnik je, no iz nužde običan klesar obrtnik; otimao je drugima žene da bi na kraju sam postao rogonja. No, Albert Knez koji bi doista bio samo klesarski majstor a ne ujedno i oličenje jedne autorove alegorije na tragikomičnost čovjeka i ambivalentnost umjetnika (umjetnik — obrtnik), ne bi tako suptilno i filozofski duboko proživljavao svoju dramu. Niti ličnost niti simbol, on ostaje torzo kao i njegov anđeo, jer ga i manje spominjani i sporedni likovi natkriljuju životnošću, nadilaze plastičnošću. Bubuljičavi prepredeni Lojz, njegov famulus (a amicus njegove žene), kao i ta njegova žena Frida, plava blaga i požudna ženka, oživljeni su u nekoliko poteza sigurnom rukom majstora, koji kao umjetnik dobro poznaje svoj zanat. Valja se samo sjetiti detalja, kad Lojz ponizno razgovara s Knezom a odmah zatim razmetljivo brahijalno »divlja među krhkim stvarima« vani u dvorištu, ili pak kada Frida patnički udovoljava bolesnikovim hirima i prijekorno pred mužem naziva Lojza klipa-

nom, tobože da otkloni sumnju, a u stvari sumnju pobuđuje intonacijom izgovarajući »klipan« s udivljenjem i gotovo tepajući.

Nije to jednostranost: ne inzistira se na plastičnosti likova ocrtanih d'après nature, a protiv simboličnosti i stilizacije, nego se pledira za ujednačenost, traži se funkcionalnost i jedinstvenost, nasuprot heterogenosti i pomiješanosti stilova. Ne pitamo tko je, šta je, kakav je, kako izgleda onaj luđak, toliko lukav da prijeđe u papagaje i počne neodgovorno brbljati u vremenu kad se ne može govoriti istina, ali smeta kad u noveli s tako čulnim i reljefnim ličnostima (Frida, Lojz) jedno lice ostaje neuobličeno: medij kroz koji govori autor. I Walt Diesney je propao s pokušajem da svoje crtane junake pomiješa među žive glumce; u takvom neprirodnom odnosu i jedni i drugi izgubili su sve što ih inače odlikuje i čini prirodnima u adekvatnoj sredini. Marinković je bio na rubu slične opasnosti i u »Zagrljaju«, ali nošen nesvakidašnjim, zaista izvanrednim nadahnućem on je udahnuo život i onim licima koja su naočigled čitalaca napravljena od riječi (šjor Keko), da bi odmah zatim oživjela i sama progovorila ljudskim glasom.

U »Zagrljaju«, koji se doima kao omnibus sastavljen od nekoliko čaplinovski invencioznih i o'henrijevski sažetih kratkih priča, sve je živo, sve su scene, pa i one najbizarnije i najapsurdnije, realistički uvjerljive i same za sebe psihološki potpuno logične. Na prigovor, da je to ipak samo velika predstava u kazalištu lutaka po scenariju što ga napisahu pisac i Slučaj zajedno, a u kojem glavnu ulogu igra irealni Apsurd, odgovara Karel Čapek: »Svijet je načinjen od šake činjenica a od čitavog svemira mogućnosti.« Doista, i nemoguće je postalo moguće u djelu nastalom kao revolt protiv svijeta u kojem moguće postaje nemoguće. Dojam nerealnosti potječe jedino od načina kako su spojene i kako se međusobno odnose pojedine fragmentarne realnosti, od kojih je jedino posljednja (grljenje žandara) dovedena do apsurda.

Pri čitanju »Zagrljaja« nameće se neka daleka asocijacija na Gida. U »Krivotvoriteljima« francuski romanopisac

opisuje svoje pisanje romana, a u »Zagrljaju« Marinković nam otvoreno priča o svojim poteškoćama pri izmišljanju događaja koje će nam ispripovjediti.

III. REALIZAM I SIMBOLIČNOST

Goran Kovačić je svojedobno poželio da »satirik i analitik« Ranko Marinković u budućnosti bude više lirik i — najviše — da postane prije svega realist. Daljnji put ovog originalnog umjetnika, njegov razvoj od »Albatrosa« do »Zagrljaja« nije demantirao satirika, analitika i svojevrsnog lirika, ali je prema Goranovoj želji i lucidnoj pretpostavci nedvosmisleno afirmirao realista.

Osim implicitnog semantičkog smisla svaka riječ ima i eksplicitno dokumentarno značenje u vremenu i prostoru kao znak, kao svjedočanstvo u tom prostoru u jednom jedinstvenom, neponovljivom historijskom trenutku. Podatak o upotrebnoj frekvenciji riječi mnogo je više nego kvantitativna konstatacija frekvencije, jer čovjek se pozna po djelu, ali doba ćemo katkada najlakše prepoznati po riječima koje su u to doba nastale ili su se najviše upotrebljavale, po izrazima što ih je ono stvorilo ili im dalo svoj pečat, karakterističan oblik, specifičan naglasak. »Građanine!« Neobičajeni vokativ jedne svakidašnje i posvudašnje riječi, a djeluje na nas kao »madeleine« na Prousta, jer ima »okus po prošlosti« — doduše, ne neposredno proživljenoj, ali to upečatljivije posredno doživljenoj — Francuskoj revoluciji. U svim kasnijim revolucijama ova je riječ tek ponavljanje: madeleine što draška nepce podsjećajući — »Sloboda, jednakost, bratstvo« — na slavnu revoluciju, čijim je dimom i barutom zauvijek prožeta. Ili na primjer: ustaša, četnik... Nakon okupacije i oslobodilačkog rata ove riječi imaju sasvim drugi smisao nego potkraj devetnaestoga stoljeća, kad je Šenoa pisao o senjskim uskocima i ustašama, a Marko Miljanov evocirao »primjere čojstva i junaštva« ratnika svrstanih u čete tzv. četnika. Stoga isticanje realizma Marinkovićevih proza danas ovdje govori možda više o danas ovdje nego o Marinko-

vićevim prozama. Prije možda ne bi bilo potrebno, poslije vjerojatno neće biti važno, jer će Marinkovićev realizam biti priznat kao specifičan. Marinkovićev i marinkovićevski, a da ne bude negiran kao realizam.

Velik dio naših literarnih sporova uzrokovan je fatalnim nesporazumom o realizmu, zbog čega još uvijek na pitanje što realizam znači i što izražava uvjerljivije odgovaraju umjetnici svojim djelima nego teoretičari i kritičari ishitrenim definicijama. Netko je rekao da je realizam sve osim onoga što nije realistično: valja upotpuniti ovu dosjetku da paradoks bude potpun: i sve što nije samo realistično. Realističnost nekih tekstova predratnih tzv. socijalnih pisaca ne dolazi u pitanje, ali isto tako ni njihova umjetnička vrijednost, jer je, nažalost, jasno vidljivo da oni nisu ostavili iza sebe ništa više od literarnog, dobronamjernog, ne suviše iscrpnog dokumenta, zanimljivog čitaocima koji u umjetnosti traže historiju, ali nedovoljnog onima koje u historiji književnosti zanimaju samo autentična umjetnička djela. Nije nimalo čudno da je Marko Ristić podrugljivo govorio o *»tim našim realistima«*, jer »realisti« na koje je bila uperena njegova ironija bili su doista »banalni« i »površni« i »beznačajni« i »konvencionalni« i »konzervativni« i »udaljeni od istinitih izvora subjektivnosti, koji su u oblasti umjetničkog stvaranja jedini izvori objektivnosti«. Realizam nije realizam samim time što realno odrazuje realne socijalne odnose; on je to jedino i potpuno onda kad izražava sve bogatstvo intenzivnog unutrašnjeg života čovjeka kao biološkog, psihološkog i društvenog bića te njegov odnos prema okolini i vanjskom svijetu. Pri tome uopće nije važno hoće li umjetnik suštinu svoje vizije svijeta i ljudskih odnosa izraziti neposrednom deskripcijom (Th. Mann, »Buddenbrookovi«) ili posrednom simboličnom sugestijom (Th. Mann, »Čarobni brijeg«, »Izabranik«); bitno je da izrazi bitnost onoga što se u njemu odražava i da ne poremeti skladnu ravnotežu subjektivnog i objektivnog, da subjektivno ne zamijeni subjektivističkim, a objektivnost objektivizmom.

Marinkovićev »Zagrljaj« na primjer sastavljen je od tri anegdotske priče i od jedne nevjerojatne, nemoguće groteskne

tragikomične situacije; sve je to povezano imaginacijom koja je bliža bajci i priči nego realističnoj pripovijesti, ali realizam te simbolične nadahnute vizije ne treba posebno dokazivati.

Magični trokut: realnost — odraz te realnosti gledane kroz temperament umjetnika — odraz realnosti i djela o njoj kroz temperament i predrasude kritičara. Osim toga, mnogi kod nas pojednostavnjuje taj problem do te mjere da postaje suviše kompliciran, i to tako što sude o realizmu, a stvarno imaju u vidu tradicionalnu sukcesiju pripovijedanja, povezujući tako dva problema u jedan — treći i nerješivi. U Faulknerovu »Svijetlu u augustu« ima više realizma nego u »Svetilištu«, ali prosječan će čitalac »Svetilište« primiti bez otpora i čak sa zanimanjem, ali će ga od difuznog »Svijetla u augustu« zaboljeti oči i njemu će se sve učiniti konfuznim, nerealnim, nerealističkim, odbojnim. U stvari, neuobičajena kompozicija i malo složeniji izraz ne mogu utjecati na realističke, nego eventualno na umjetničke kvalitete nekoga djela.

Izuzevši »Mrtve duše«, o kojima je već bilo govora, Marinkovićeve proze sakupljene u knjizi »Ruke« par excellence su realističke. »Karneval«, »Koštane zvijezde«, na svoj način i »Ruke«, »Benito Floda von Reltih«. Ono čime se razlikuju nije realizam, već način na koji je realizam došao do izražaja. »Karneval« je tipičan primjer stare dobre deskriptivne proze (s naglaskom na dobre!), a isto tako i »Koštane zvijezde«, »U znaku vage«, donekle »Suknja«, i pravo je čudo kako neki kritičari kod Marinkovića svejednako tendenciozno ističu iznad svega njegovu modernost. Kad bismo o tome na čas mogli govoriti odvojeno od sadržaja i kvalitete pojedinih radova, onda bi npr. Novak Simić bio nesumnjivo moderniji u izrazu, fakturi rečenice i kompoziciji. I mnogi mlađi prozaici također! Ali nije u tome stvar. Nije i ne može da bude vrijednost umjetničkog djela ovisna o modernosti literarnog postupka, naprosto zato što istinski umjetnik ne nastoji zapanjiti modernošću, već adekvatno i sugestivno izraziti svoj autentični doživljaj. Uzalud ćemo u »Rukama« tražiti lapidarnu škrtu, neslikovitu hemingvejsku rečenicu kojoj je glavno ritam (Vittorini prevodiocima: »Sačuvajte mi

ritam, makar i na štetu smisla!«); Marinkovićeva je rečenica slikovita i dotjerana floberovskom akribijom. Nema kod njega ni modernih staccata u pripovijedanju, ni nabujalog džojsovskog unutarnjeg monologa, ni interpoliranih sjećanja, ispremiješanosti sadašnjosti i prošlosti, ni ćudljivih asocijativnih eskapada, ni folknerovski zamršene ili hakslijevski složene kompozicije. On je sav red i staloženost kao Čehov ili Anatol France. On novele komponira služeći se oprobanim iskustvom klasika, pa i bizarnu luđakovu priču (»Benito Floda von Reltih«) započinje i završava na način Turgenjeva i Maupassanta.

Ranko Marinković superiorno odolijeva modi i započinje svoj blještavi »Karneval«, smirenom pedantnom naracijom, smatrajući potrebnim da Kukumarovu brijačnicu lokalizira, topografski tačno smjesti (»... ondje odmah do općine«), što bi alegorični Kafka sigurno preskočio, jer bi ga zanimala jedino s u š t i n a karnevala i s i m b o l i č n o s t ove slike ljudske razularenosti i ludosti, svejedno gdje i kada se ona održala; dapače, stavio bi je namjerno izvan vremena i određenog prostora. Marinković nije univerzalan i kozmopolitski neodređen, ali su njegove realističke slike tipičnih naših ljudi i odnosa toliko suptilne, pročišćene od svega efemernoga i uzdignute do općeljudske umjetničke vrijednosti, da im fiksiranost u prostoru i vremenu ne smeta već ih samo učvršćuje i povećava im vrijednost. Za razliku od papagajskih »originalnosti« pojedinih naših mlađih prozaika, Marinkovićeva je invenciozna proza izvorna i kao takva bi doista mogla biti — izvozna, jer u hrvatskoj književnosti ima boljih proza od »Zagrljaja« i drugih Marinkovićevih novela, ali teško da bismo našli nešto podesnije da nas reprezentira u inozemstvu pred publikom željnom umjetničkog doživljaja a ne znatiželjnom egzotičnih senzacija.

Nije dakle R. Marinković modernista, ali je m o d e r a n u smislu Huygheove jednadžbe: kvaliteta = modernost. Njegova je modernost u gledanju na stvari i odabiranju detalja, u savremenosti njegovih ideja i psiholoških zapažanja, a ne toliko u izrazu i kompoziciji. Ipak, njegova deskripcija, u biti analitička, ulazi u samu srž problema i eliminira sve nefunkcionalno i digresivno (npr. opis radi opisa, direrovsku sitničavost u portretiranju ličnosti, lalićevsko nagomilavanje rodoslovnih data, podataka i sl.), i Marinkovićeva je velika zasluga da je našu književnost obogatio s nekoliko klasičnih pripovijesti upravo u trenutku kad u svijetu pripovijetka u klasičnom obliku i smislu izumire na račun romana, koji i nije više roman (Th. Mann: »U oblasti romana dolazi u obzir još samo ono što nije roman!«) i short story, koja i nije priča.

»Zagrljaj« je nesumnjivo njegov najsmjeliji eksperiment, vjerojatno i najveći umjetnički domet do sada, a zapravo je komponiran vrlo jednostavno: nekoliko priča, nekoliko stavaka povezanih u jedinstvenu polifonu kompoziciju. U njoj samo završni crescendo furioso jače odudara od gotovo impasibilne suzdržanosti Marinkovića u drugim pripovijestima, gdje se pisac poput ljetopisca skromno i pilatski lukavo ogradio od djela — ili nedjela — svoje imaginacije u pluralu proračunanom na komični efekt:

»U okviru strahovitih strategijskih zamisli Drugog svjetskog rata predlažemo da se uzme u obzir i podvig malog tenenta...«
(Koštane zvijezde)

»Ali on gotovo i ne sudjeluje u ovoj pripovijesti te ćemo... priklopiti u njegovu čast samo to, da je bio veliki ljubitelj dobre juhe...« itd. *(Suknja)*

Marinkovićev realizam ima veliki raspon: od odlomka života (»U znaku vage«, »Karneval«) do »Zagrljaja« koji je ostvaren na samom opasnom rubu gdje završava realizam, a počinje bontempelijevska[1], pirandelovska[2] konstrukcija. To međutim nije slabost Marinkovićeve realističke koncepcije, već snaga njegove umjetničke opservacije, koju on zna potpuno podrediti predmetu i svojoj vlastitoj, deduktivnoj ili induktivnoj, anticipativnoj misaonoj sintezi.

»Neki zaneseni pisac, koji se voli služiti simbolima da bi iznio svoja vjerovanja, pa mu tako ljudi sami za sebe ne znače

[1] Massimo Bontempelli, »Sin dviju majki«.
[2] L. Pirandello, »Pokojni Matija Pascal«.

ništa, a od života pravi neku igru po pravilima, uzeo bi sada oduševljeno opisivati Viska kao oličenje nekog petroléjskog Prometeja, koji krade svijetlo bogovima, da bi ga poklonio puku...«

Iako cilja na »nekog zanesenog pisca«, Marinković ovim riječima ipak djelomično i sebe otkriva; sebe u mogućnosti i budućnosti. Naime, Marinkovićeva sklonost simbolu je očita, ali ona ima svoje objektivno opravdanje i umjetnički je izražajna.

Kad Maupassant u »Bel-amiju« želi istaći tvrdoću i grubost seljaka kao kontrast pariškoj uglađenosti i profinjenosti Georgesa Duroya i njegove ljubovce, on prikazujući stari seljački par za večerom ne opisuje njih — njihove nespretne kretnje, ukočeno držanje, nezgrapno baratanje priborom za jelo — već njihovu projekciju na zidu, sjene, koje sve nabrojene detalje hipertrofirano ističu:

»Slaba svjetlost bacala je po sivim zidovima sjene glava s ogromnim nosovima i neizmjernim pokretima; ponekad bi se vidjela orijaška ruka kako diže vilicu sličnu vilama prema ustima, koja su se otvarala kao čeljusti kakvog čudovišta...«

Zametak Marinkovićeve simboličnosti je u prenošenju psihološki realnih zapažanja jednim asocijativnim skokom u sferu psiholoških definitivnih karakterizacija, koje tako poprimaju simboličnu aluditivnost.

»Znao je da je jednom nogom u grobu, da mu se iz horizontale ležanja svijet izmijenio, da je sve oko njega izraslo, visoko i nadmoćno i strši nad njegovom nemoći. (Potcrtao V. P.) Ali htio bi se uspraviti u svojim mislima, zaviriti stvarima u oči iz svoje normalne perspektive...«

»Majstor povuče ruke. Gadila mu se Lojzova vlaga na njima. Kao da ih je pas polizao, osjeti slinu na rukama i javi mu se želja za toplom vodom i mirisnim sapunom. Želja za čistoćom. Kao da bi svoju zamisao htio oprati od banalnosti; od balavosti rasplakanog anđelčića na grobu.«
(Anđeo)

Možda bi zbog svega toga Marinkovićev realizam trebalo nazvati simboličnim realizmom, ali to nije bitno

za razumijevanje i ocjenu njegova umjetničkog stremljenja. I u »Gorskom vijencu« dva kokota što se počupaše pred skupštinom bili su za kneza Rogana kao realna činjenica samo povod i građa za uopćavanje i aluziju:

KNEZ ROGAN:

Vidite li ova dva đavola,
oko šta se oni dva poklaše,
jedan drugom oči iskopaše!
Za njima su tridest kokošaka,
mogu živjet kao dva sultana,
da im dade nekakva nesreća.
I što mi je do njiove svađe,
a voli' bih, da nadjača manji;
a ti, aga, brade ti svečeve?

SKENDER-AGA

A ja voli', da nadjača viši.

A domalo — Marinković je bio u izvjesnoj mjeri regionalist. Prvi njegovi radovi sadrže dosta elemenata regionalnosti: više no što je potrebno za kolorit i atmosferu, dovoljno da budu teško čitljivi izvan užeg domicila. Međutim, regionalizam je najbolja škola za svakog budućeg autentičnog realistu. Čak i Faulkner je regionalist, a ostao je to i onda kad je već postao svjetski priznat pisac. Tek u najnovije vrijeme otkida se od američkog Juga, od tamne noći strasti i kompleksa, u kojoj je lutajući našao sebe, ako već ne smisao ljudskog postojanja. Ranko Marinković je pak u provincijalnim beznačajnostima dalmatinskog otoka našao obilnu građu za svoja najznačajnija ostvarenja, a talentu njegove snage i estetske profinjenosti nije bio problem prevladati regionalnost, kad je već nije mogao izbjeći. Tragove toga prevladavanja jasno opažamo i u knjizi »Ruke«.

Pripovijest »Suknja« značajna je kao most koji spaja dvije faze, gotovo dva stila i izraza Ranka Marinkovića. Za

prvu fazu karakteristična je regionalnost, ili ono što se pod tim podrazumijeva bez krajnjih i zlih primisli. Prije svega, tijesna vezanost uz prve utiske i životne spoznaje među otočanima, Višanima, koji su pisca inspirirali, ili — tačnije — iritirati da stvori čitavu galeriju lokalnih tipova, tipičnih i osobenih »bodula«, malih, od svjetskih problema izoliranih ljudi, na malom, od svjetskih događaja ipak udaljenom otoku. U sjeni zvonika Sv. Ciprijana, pod satom koji stoji i tako pokazuje ono zaustavljeno, mrtvo vrijeme u sunčanim ljetnim podnevima s vječno uzburkanim morem i isto tako nemirnim cvrčcima i bubnjevima i mjedenim cilikavim zvonima, traju i trajanjem se troše svi ti osobenjaci, svojeglavci, tvrdoglavci, ograničeni, bezgranični jedino u ništavnostima i banalnostima, u svojim mržnjama i pakostima, u gluposti individualnoj i zaglupljenosti posvudašnjoj. Sitne duše: groteskni fratrići, kompleksima mučene usidjelice, financi, žandari, brijači i stalni posjetioci brijačnica, gdje se struže dlaka s obraza, a na jeziku je nema, gdje se priča i prepričava mirno, slikovito, na tenane, zlobno, podrugljivo i duhovito.

»Suknja« je još sva u tome svijetu, iako je okrenuta drugoj obali, dok pripovijesti »Karneval« i »Zagrljaj«, a donekle i »Prah« i »Koštane zvijezde«, govore doduše o tome svijetu, ali na jedan sasvim nov način. U prvoj fazi, »Poniženju Sokrata« npr., jasno je uočljiv aspekt superiornog duha, koji na opisivanu sredinu gleda iz nje same, pa iako je iznad nje, i sam je još uvijek opterećen njenim kompleksima i ograničen njenom skučenošću. Naprotiv, u »Karnevalu«, »Prahu« i napose u »Zagrljaju«, očito je da se aspekt pisca radikalno odvojio od te sredine; pisac više nije samo nadmoćno iznad nje na vrhu svoje ironije već je i indiferentno izvan nje bogat drugim iskustvom i s mnogo širim horizontima na dnu svojih otuđenih, podsmješljivih pakosno-samilosnih očiju. Stari svijet — ali sagledan u novoj svjetlosti nemilosrdne analize. Ona piscu više nije potrebna kao kompenzacija da bi se oslobodio depresije i verbalno iživio mržnju prema takvim oblicima života, već pomoću nje, a od otočanske stvarnosti kao građe, Ranko Marinković stvara originalan, do simboličnosti uzdignut svijet, u kojem se

ljudi kreću po nevlastitoj, autorovoj volji: ne žive više sebe, već izražavaju piščev odnos prema životu u takvim oblicima, što može, ali ne mora značiti — i prema životu u bilo kojem obliku.

IV. SMISAO »ZAGRLJAJA«

Marinković je moderni tip književnika, inteligentan, eruditivan, sklon filozofskom produbljivanju kao Gide, Camus, Čapek. Uvijek i u svemu traži i nalazi neki dublji smisao, pa nikad nismo potpuno na čistu što je htio da kaže (»Ruke«, »Prah«). O takvim umjetnicima uvijek je i lakše i teže govoriti nego o »čistim« beletristima. Lakše u toliko što je jednostavnije analizirati apstraktne probleme nego analizom rekonstruirati jedan osebujan svijet koji se, kao i analiza, opire svakoj sintezi, a teže zato što neke proze ostavljaju više mogućnosti tumačenja, a to opet nameće obvezu izbora pod znakom sumnje: da li je to baš ono pravo što je pisac htio reći. Goethe opominje: »Samo onaj ima pravo da analizira, tko osjeća u sebi sintezu u potpunom smislu te riječi.«

Sasvim jasno je samo jedno: Marinković »govori više rezignirano no tužno«. On nije pesimist i mizantrop, iako njegov odnos prema ljudima liči katkada na mizantropiju, a njegova mizantropija navodi opet na pesimističke zaključke. No, rezignacija još nije pesimizam. Ne seže barem duboko i nije tako ukorijenjena. Stvar je u spoznaji: *»Ne pišu se tu romani, mon cher!«* I još nešto: sve ono što se govori o optimizmu spada u predatomsko razdoblje ljudskog razvitka. Danas u doba hidrogenske bombe biti optimista u lajbnicovskom smislu znači izazvati novog, još podrugljivijeg Voltaira. Uopće taj takozvani optimizam, kao i svaka parola dana, suviše je pojednostavljen, a od česte upotrebe i otrcan. Ako već govorimo o realizmu, onda valjda realno gledanje na stvari pretpostavlja i na neki način involvira također optimizam. Realizam sadrži u sebi upravo toliko optimizma koliko ga dopušta određena realnost! A Ranko Marinković je realist ako ga gledamo u cjelini i sudimo po krajnjoj konzenkvenciji njegova stava prema stvarnosti. Tek idući tragom pojedinih fragme-

nata, detalja i digresija mogli bismo ga proglasiti (poput jednog dijela jednostrane kritike) i skeptikom, i pesimistom, i frojdistom, i čovjekomrscem, i rezigniranim desperaterom, cinikom i podrugljivcem, koji je kadar sve ljudske vrijednosti omalovažati porugom, jer od svega toga pomalo ima u duhovnoj klimi u kojoj se razvija, u problemima i ljudima što ga okružuju (ili su ga okruživali), i u Marinkoviću samome, n o n i š t a o d s v e g a t o g a M a r i n k o v i ć n i j e i n t e g r a l n o.

On nije okorjeli skeptik, jer je još uvijek u njemu živa moć — ili slabost — da se oduševljava i raznježuje, samo što intelekt i iskustvo prevladavaju, pa se on — više uz bolnu nego podrugljivu grimasu — odmah i ponovo povlači u svoj oklop, plašeći se vjerojatno da ne ispadne pred drugima slab i smiješan... Ratovima i drugim nedaćama što ogrubljuju čovjeka imamo zahvaliti negativni psihološki kompleks, da se čovjek počinje stidjeti što je čovjek: ljudi u kinu kad se upali svjetlo zbunjeno brišu suze i razvlače usta u namješten, tvrd opor osmijeh, samo da se ne otkrije da su intimno u sebi, zaštićeni mrakom od tuđih pogleda, suosjećali i plakali... Da ipak nije pesimist, već realist koji poznaje zakone života i ravnotežu sreće i patnje, Marinković je dokazao na više mjesta. U pripovijesti »Anđeo« nalazimo i tamo gdje počinje smrt još uvijek vjeru u život ili barem poštivanje njegovih prava, prava na život npr. onog »snažnog momka, rumena bubuljičava lica«, kamenoklesarskog naučnika Lojza. Potresno djeluje majstorovo mirenje s logikom života, na kraju, pred konačno smirenje, kad ga ispunja sveopraštajuće razumijevanje radosti življenja i iživljavanja, dostupne sada samo drugima koji ostaju iza njegove smrti, sa svojim tajnim, prozretim, ali ne prezrenim grijehom, »grijehom« da se živi ne misleći na smrt ni svoju, ni bilo čiju, ni smrt uopće.

»Eto, što je čovjek, doista šaka ništavila...« — To kaže jedan licemjerni farizejski klipan nakljukan bogobojaznim frazama, i jedan samrtnik. Za prvoga je to fraza, za drugoga neizbježiva spoznaja vlastite efemernosti. Međutim, tako misli Albert Knez, klesarski majstor na samrti, ne znači i — Ranko

Marinković. Opisati gubavca koji proklinje život ne znači proklinjati život već sudbinu gubavca, i sve što je uzrokuje. U vrijeme potencijalne opasnosti (potvrđene eksperimentima na Tihom oceanu!) da se naša slavna hiljadugodišnja kultura i civilizacija u tili čas pretvore u jednu vrlo t i h u pustoš, može se progresivno djelovati i bez onog banalnog optimizma, jer svijest o imanetnoj opasnosti samouništenja ljudskog roda nagriza samozadovoljnu vjeru i površno uvjerenje »da je sve dobruo i da će sve dobro biti«, a pomaže da se realna istina o životu razvije dalje ili u smjeru rezignacije, skepse i pesimizma, ili pak da bude neiscrpiva hrana jedne uporne volje za odupiranjem, za prevladavanjem svega toga, za prerastanjem surove ljudskosti jednom višom i plemenitijom čovječnošću. Ako je prava ljubav sinonim za zaslijepljenost koja ne vidi ono što jest, već joj se priviđa ono što joj se imaginarno sviđa, onda je ipak visoko iznad nje zrela, iskusna i pouzdana ljubav što realno vidi postojeće i voli ono što vidi.

Isto vrijedi i za mržnju. Ona donekle dolazi do izražaja u »Zagrljaju«. U svijetu žandara i svetog Nikole pisac mrzi i kad se tobože smije: ta smije se da prikrije očaj i bijes. Nemoćan bijes! Revoltiran je, a ne može kompenzirati taj revolt nego on ostaje u njemu, vrije i pretvara se u mržnju koja znači zapravo pasivnu pobunu protiv takvih odnosa koji čovjeku oduzimaju slobodu i dostojanstvo, pa čak i pravo da na to barem verbalno reagira, da uopće bilo kako reagira. Sile ga dapače da se pokaže zadovoljnim, da bude miran, ponizan, pomiren sa sudbinom. U tome i jest smisao simboličnog zagrljaja: grliti simuliranom ljubavlju objekt odvratnosti i mržnje, i osuditi se na šutnju samo zato što je nemoguće usuditi se govoriti i istodobno sačuvati »stvaralački mir« pa čak i — rusu glavu na ramenu. (»Da nije to pao zahtjev na tvoju glavu?«)

Spas je, doduše, samo privid spasa, u nezaboravnom, simboličnom zagrljaju, ponižavajućem i ujedno neizbježnom, zagrljaju s neminovnošću poniženja, u ovom slučaju čovjeka pisca, dok bi predratni Marinković rekao »poniženja Sokrata«. Radi se o jednom piscu drsko istinoljubivom i jed-

nom žandaru opasno primitivnom, arogantnom, naoružanom pištoljem, lancima, paragrafima i besprizivnim, prijetećim — »U ime zakona!« — U ime zakona žandar bdije nad piscem koji piše ili bi mogao pisati protiv toga zakona, što u neku ruku znači i protiv toga žandara koji zakon, vjerojatno, ne poznaje dobro, ali ga zato revno i djelotvorno brani. Jer — žandar se također boji zakona, zakon bi i s njim nemilosrdno obračunao, kad ga ne bi kako treba čuvao. A boji se i pisca i mrzi ga, jer zbog njega mora biti uvijek budan i spreman da se obori na nj: mrzi ga, jer osjeća njegovu intelektualnu nadmoć. Ujedno se valjda bori (?) i protiv čovjeka u sebi, koji bi na neki način mogao sa čovjekom u tom prokletom piscu uspostaviti posve ljudski, neposredni, srdačni, topli dodir; mogao bi se s njim eventualno sporazumjeti, mogla bi ta dva čovjeka odlučiti da žive dalje sami, odvojeni kao ljudi nezavisni od primitivnog žandara i kritičnog pakosnog pisca... No, u stvarnosti se ne ostvaruju takve pretpostavke. U stvarnosti se neprestano ukrštaju mačevi sitnih lukavština i neznatnih oportunizama.

Žandar bi se kao čovjek zadovoljio i time, no ojađeni je pisac u jednom nekontroliranom trenutku očaja prekoračio granicu i dospio u nemoguć, smiješno tragičan položaj, u kojem se može dalje održati samo neprirodnim, neželjenim, ponižavajućim, konvulzivnim ali neminovnim zagrljajem, kome je smisao u tome da što je moguće dulje traje, iako je to besmisleno. Samson nije tako grlio Dalilu, jer tako se grli samo nešto što se ne želi prisvojiti, a ne može izbjeći... Ne jedni drugima ljudi, već mržnjom zadojeni i odvratći... Ne jedni drugima ljudi, već mržnjom zadojeni i odvratnošću prožeti — »zaljubljenici«, zagrljeni očajničkim sveobuhvatom koji sve obuhvaća, ali i svakoga sapinje. Ljubavnici života namijenjeni smrti, ljubavnici smrti prepušteni životu, prolazni u prelaznom obliku između Ništa i Ništavila...

Za razliku od Alberta Kneza koji »kleše prazna i indiferentna srca« simbole smrti za nadgrobne spomenike prohujalog života, Ranko Marinković je u »Zagrljaju« ostvario svoju najčišću inspiraciju temperamentno i poneseno prevladavši čak i samoga sebe. I Knez je također doživio svoj životni trenutak, kad se iz kore obrtnika iščahurio umjetnik.

Inspiracija je bila lijepa plava Frida. Mlada udovica, naručila je spomenik za muža glazbenika koji je umro svirajući na koncertu obou. »Cijelo je vrijeme plakala dok je naručivala.« Knez je bio odmah potresen njenom tugom, u stvari njenom pojavom, ali prva ponuda bila je rutinerska — pastir s frulom. Pastir s frulom u ustima! Nešto hladno, kameno, beživotno, dopadljivi kič. Ne!

»Dan je bio krasan, sunčan, a njezin plač je cvilio kao neka daleka pastirska svirka, izgubljeno pod suncem. Bio je inspiriran... Njezino ga je uplakano lice nadahnulo, njezine su suze otopile obrtničku ravnodušnost klesara nadgrobnih spomenika, on je bio umjetnik.«

Pastir dakle neće samo držati frulu u ustima, on će svirati, on će djelovati kao živi svirač. U tome je jedna od lako uočljivih razlika između zanata i umjetnosti.

Bio je dan i jedan pisac zabavljen pedantnim pripremama. Napojio je svoj Parker dobrom tintom Waterman, skinuo dlačicu s vrha, otpuhnuo vlas s papira... Ništa! Odložio je pero. Opipavao cigaretu, tražio mekanu, kao da je u tome stvar. Vrijeme prolazi, ništa, ni slovca. Samo pepeo na papiru i dim što se rasplinjuje. Trenutak jalovosti, kad volja mamuznuta odlukom »Hoću pisati!« uzalud očekuje da se pojavi inspiracija i nametne o čemu, što pisati. Jedno stanje u kojem se umjetnik nimalo ne razlikuje od profesionalnog literate.

»STVARNOST se rastvara pred tobom kao lepeza, prošetaj pogledom uokolo, svi viču iz gledališta: »mene, mene!« Misle da je to šala, što ti kaniš učiniti. U tebe je pogled mesarski: biraš ovna za žrtvenik UMJETNOSTI.«

Napokon, kapnulo je. Najprije je bila samo crna kap tinte. Zatim se mrlja raširila. Crna Mrlja što proždire nevinu bjelinu papira, otimajući zauvijek razumnoj riječi plodno podatno tlo... Za razliku od Knezove plave inspiracije, Marinkovićeva je bila crna, ali bila je konačno tu — prava, životna inspiracija.

»Zagrljaj« je sve što Marinković može, umije, što jest i što nije, i zašto tako jeste, i zašto nije drugačiji.

»Cmizdriš nad izmišljotinama, a zbog onoga što se dešava ubijaš. Izmišljena čovjeka, lopova, oplakuješ, ma da si žandar, a živa čovjeka koji ti je izmislio i lopova i Đinu i priču, što je izmamila dvije ljudske suze iz krokodila, ti bi toga čovjeka »ko psa«!

I još hoćeš da te pustim!

A zašto mene ne žališ? Zar ja nisam nesretan? Zar me nije nesreća što ti postojiš gurnula u ovu krajnju, najveću nesreću, te moram tu umrijeti s tobom zato, što ti ne mogu vjerovati?

Plašio si mi maštu, razgonio i proždirao rečenice još dok su se rađale u glavi, trovao mi sve izvore misli... Mašta mi se šuljala podvita repa dok si se ti šepirio po svijetu, bježala od tebe, od onoga što ti doista jesi i što se dešava zbog tebe i sklanjala se po brijačnicama, po trafikama, motala se oko nogu smiješnim starcima, čudacima, prosjacima, prosjačila i krala komadiće života na rubu stvarnosti, ali ovo tu, ovo ovako... u posljednjem zagrljaju — nije mogla smisliti.«

Moderna mitologija straha obično se veže uz ime Franza Kafke, divinatornog autora »Procesa«; Marinković joj je »Zagrljajem« dao prilog dostojan najveće usporedbe.

V. O HUMORU I OSTALOM

Odavno je već zapažen Marinkovićev humor, no Marinković nije humorist, pa ni satirik u običnom i uobičajenom smislu riječi. U njegovu humoru ima sumora i na momente sviftovske netrpeljivosti, dok je svojstvo pravog humora da smijehom podjeljuje oprost grijeha krivcima.

Marinković je u suštini ozbiljan, u toj ozbiljnosti povrijeđen, neozbiljnostima i banalnostima uvrijeđen i zbog svega toga negdje duboko u sebi pomalo ogorčen, pakostan, čak ciničan. Njegove su riječi: »Dostojevski je negdje napisao da je za smijeh potrebna bezazlenost, a ljudi se najčešće smiju pakosno... *Mi se danas u glavnom smijemo od zlobe* (potcrtao V. P.)... Smijeh kao sredstvo borbe... Humor se rodio iz intelekta.«

Njegov humor nije prvotan nego je nastao naknadno, razvio se iz neobično razvijenog superiornog intelekta i kao takav je ključ izgubljenih iluzija. Marinković humor ne nasmijava i ne osvaja kao humor jednog Hašeka ili Sremca: više podsjeća na Pirandella i Domanovića. Marinkovićeve suptilne dosjetke nisu za opću potrošnju, jer traže napor uživljavanja i razumijevanja. To im otežava komunikaciju i popularizaciju, ali ih čini trajnijima i vrednijima. Humor je to suviše fin da na nj reagiramo grohotom i namah zaboravimo čemu smo se smijali. On i nije u načinu kako se nešto prikazuje već u gledanju na ono što će biti prikazano.

Daleko od toga da bude lakomisleni šeret, Marinković zna prijeći i u sarkazam:

»Utegnuo remen preko pasa do posljednje rupe, a ogroman pištolj nakrivio se otraga i kažiprstom bezazleno pokazuje žandarov tur, kao one ruke na hodnicima provincijskih hotela, što diskretno pokazuju... jedno mjesto.«

Na sličan način zajedljiv Marinković je dosta često, iako nije nikada jednak potpuno i do kraja. Ima i razloga zašto nije. Spomenuto je već jedno ime, jedan pojam modernog humora; ovdje ga valja ponovo izgovoriti: Charlie Chaplin. Njegovu specifičnom tužnom smijehu kroz suze, onom čaplinovskom humoru koji ponekad izaziva posve suprotne reakcije potresajući do grcanja, do ridanja, Ranko Marinković je posvetio čitav jedan esej »O mehanici i poetici filma«, pisan s takvim poetskim zanosom, s toliko topline i uživljavanja da je to značajno ne samo za temu već i za pisca — za odnos Marinkovića prema Chaplinovoj umjetnosti. Sasvim je svejedno hoćemo li to zvati srodnošću ili utjecajem, ali veza je neprijeporna.

Ne mogu se oteti misli da bi »Zagrljaj« bio izvanredna građa za Chaplina; da sâm napiše scenarij i da sam odigra uloge u filmu sastavljenom od nekoliko kraćih komedija, koje bi na kraju djelovale larmoajantno. Zamislite scenu kad

skitnica Charlie (i pisac je skitnica na beskrajnim putovima imaginacije!) grčevito i groteskno grli na obali žandara, kome bezazlene ribice griskaju nožni palac u isto vrijeme dok se osramoćeni gnjevni predstavnik Sile nemoćno batrga uzalud nastojeći da dohvati revolver i obračuna s malim očajnički hrabrim delijom. Ili pokušaj da žandara na čas umiri pričom o džeparu koji je ukrao svoju vlastitu sreću, a taj džepar ne bi bio nitko drugi već on sam, do bola poznati Charlie u širokim harmonika-pantalonama i ogromnim čamac cipelama!...

Sad bez obzira na pretpostavke, Chaplin bi nesumnjivo u »Zagrljaju« našao isto toliko od specifično svog humora, koliko je i Marković u njegovim djelima našao inspiracije i otkrio srodnosti.

I Chaplinov i Marinkovićev humor samo su poseban oblik humanizma i rezultat izvanredno pronicavog zapažanja životnih detalja. Zato je potpuno promašena ona Džumhurova karikatura Ranka Marinkovića objavljena u »Politici«, koja mu povećava bradu i usta do rableovski hipertrofičnog, sardonskog smijeha, što je posve suprotno poznatom i već poslovičnom Marinkovićevom podsmijehu s grimasom bola, cinizma, sažaljenja, poruge i blagog prijekora. Njegov je smijeh kompenzacija patnje, ali ta patnja nije uvijek prevladana, već je prisutna u smijehu, odnosno podsmijehu; očituje se kao grč i grimasa.

Zato je poruga njegovo najubitačnije oružje i jedini prirodni stav prema »kloaki stvarnosti«, ali on se tim beskompromisnim oružjem služi samo u krajnjem slučaju, kad mu više ništa drugo ne preostaje.

Njegov Benito Floda von Reltih pronašao je međutim još jedan modus vivendi: proglasio se neodgovornim i simulirao ludilo, jer među luđacima čovjek se mora praviti ludim, da ne bude osuđen i izopćen kao — luđak. Proza koja je svoj naziv dobila po glavnom junaku, pasioniranom brojaču željezničkih pragova, bizarna i simbolična, u našoj književnosti zauzima jedinstveno mjesto, ne toliko umjetničkim kvalitetama koliko izražajnim osobitostima. Pečat joj je udario Marinković; ali u sjećanju iskrsavaju Poe i naročito Kafka, makar se ne može govoriti o nekom presudnijem direktnom utjecaju.

Kad je već riječ o utjecajima, onda ne bi trebalo prešutjeti ni ruske humoriste, napose Čehova (»I sve je njoj davao, *ženici svojoj obožavanoj!«*). Ali to uopće nije bitno za ocjenu originalnosti i karakteristike Marinkovićeva humora, u kojem ponekad zazvuče i vedrije, prpošnije žice, kao na primjer u prozi »U znaku vage« i donekle u »Karnevalu«. »U znaku vage« djeluje kao fragment veće cjeline pisan lako i začinjen dopadljivom kozerskom duhovitošću, koja privlači i zabavlja, ali ne ostavlja dubljeg traga. Ta proza, shvaćena kao fragment, signalizira možda nove, veće pothvate Marinkovića, koji je bio prononsiran kao sjajan fragmentist, izvrstan novelist, ali — činilo se — bez daha za opsežniju, epski razgranatu prozu, za roman. Međutim, širina zamaha u toj prozi i procédé kojim Marinković razvija radnju navode na pomisao da je to zapravo zametak budućeg romana o predratnoj Jugoslaviji, o životu lumpenproletera, boema, umjetnika i novinara, sve to gledano očima humoriste više nego argusovim očima satirika.

Isto tako nepretenciozan i lak humor nalazimo u »Karnevalu«, samo što je to umjetnički znatno uspjelija proza, čak i jedna od najboljih Marinkovićevih novela, s ingredijentom pučke farse. Mediteran, renesansna raspusnost i punokrvnost, kermeska sočnost Breughela, groteskno jezivi Bosch. Neobuzdano mahnitanje neodgovorne bezumne mase samo je povod satiriku da sagleda i mravljom kiselinom bespoštedne analize razobliči svu mizeriju jedne zabitne provincije u kojoj se ljudi glože organizirano, svrstani u dvije protivničke stranke dvaju zakletih neprijatelja — doktora Delonga i magistra Budikovca — koji su, kako ironično ističe Marinković, »iskočili na čelo protivničkih stranaka kao dvije čvoruge mržnje, dva bojna roga, koja su dakako imala i svoj programatski stranački karakter«.

Nakon svega ipak valja reći da je Marinkovićev humor ponekad i suviše artificijelan, nategnut, pa i promašen:

»Naslonio se na prozor. Tamo u dvorišnoj zgradi stanuje jedna mlada žena u posljednjem stadiju trudnoće. Mogla bi svakog časa roditi... što će roditi? Kćerku?... Onda će je učiti kad poodraste, da žena drži tri ugla kuće, a muž samo četvrti... (A ako se desi potres? Tko će onda držati?)«

Za komiku situacije Marinković ne nalazi uvijek adekvatan neposredan izraz. Stil mu je suviše intelektualiziran, ima mnogo apstraktnih riječi i termina, bez sočnosti nepatvorenog narodnog govora, bez britkih duhovitih fraza koje bi imale samostalnu vrijednost izvan konteksta. Nemajući dovoljno poleta i dinamike, gipkosti i potrebne raznovrsnosti, Marinkovićeva rečenica nije krilata u istoj mjeri kao njegova mašta niti je dovoljno snažna da ponese sav teret njegovih invencioznih zamisli. Marinković nije bogodano bogat riječima poput Božića, pa ne nalazi ni dovoljno sinonima da osvježi pripovijedanje. No leksičku oskudnost on nadomješta sintaktičkom preciznošću i artificijelnim kalamburima (»O, tenkju veri mač iz toka braćo«) i sadržajnim igrama, riječi. Ima istančan osjećaj za mjeru, pa u tome ne pretjeruje i ne igra se smislom, već sve njemu podređuje. Dušan Matić u dokolici pročita ALBUS SAPUN na hebrejski način, naopako — NUPAS SUBLA, a to nije ni duhovito niti ima neko dublje značenje. Kod Marinkovića je, naprotiv, sve funkcionalno i sadržajno, FLODA von RELTIH ima svoj dublji smisao: u svijetu možda još postoji neki bezumnik, pritajen i zakonspiriran tajanstvenim anagramom, pa bi se moglo desiti da on opet zaigra otvorene karte kao ADOLF HITLER.

Gdje međutim treba misaono produpsti ili sublimirati egzaktne spoznaje i zapaženja, Marinković postiže zavidnu preciznu slikovitost i slikovitu preciznost.

»Majstoru krv živne u žilama, prokola, zastruji, bije u svim bilima, kuca na sva vrata, igra živi...«

»Bila je lijepa. Kosa joj se prelijevala u zlatno-žutim, dugim valovima od čela prema zatiljku, gdje se odjednom propela u vis kao da je udarila u baraže češljeva i naglo se rušila nizbrdo u zlatnim slapovima, pršteći uokolo finu, iskričavu sumaglicu.«

Emocionalno zasićena i sugestivno plastična, posljednja slika krije možda vanredno rafiniranu autorovu ironiju.

Ima naime jedna osobitost Marinkovićeva humora o kojoj još nije bilo govora. Kao da se na njega odnosi de Sanctisova karakterizacija Ariosta, to jest pjesnika »koji kao da se iza kulisa smije i kao da se ruga svojim slušaocima«. Mi kod Marinkovića nismo nikad sigurni, nije li njegova ozbiljnost samo maska podrugljivosti, pa i onda kad nema razloga da situaciju smatramo komičnom, pokušavamo je gledati i doživjeti s komične strane, barem — ne shvatiti je suviše tragično, kako nas ne bi pisac naknadno posramio disonantnom opaskom, rušeći jednim potezom svijet patetičan i divljenja vrijedan u prah poruge. Zazor od patetike? Svakako, a put svakog depatetiziranja vodi od postiđenosti do poruge. Na taj način Marinković postizava možda i više no što mu je namjera, jer stvara neočekivano napetost tamo gdje je nemoguća svaka napetost osim one koju u čitaocima izaziva neizvjesnost, bojazan da se ne ponovi slučaj do praha poniženog Tonija pl. Jankina, koji svojim dobročiniteljima cinički dobacuje: »Vi ste mislili da sam ja nesretan... i da ću se najmanje... objesiti zbog toga? Dobro sam se s vama našalio? He?«

Ismijava li time sebe ili se podsmijeva drugima?

Kafkin Josef K., trenutak prije smrti pita svoje krvnike u cilindru: »U kojem kazalištu igrate?«

Teatar? — Ima ga i kod Marinkovića. Osobito kad pirandelovski konstruira. Ali ma što se govorilo o njegovoj artificijelnosti i bizarnosti, on je najjači tamo gdje crpe iz svog najbogatijeg vrela, a to nije imaginacija već zapažanje realnih činjenica.

Negirajući školski definirani realizam, Marinković ga dijalektički prevladava, nevjeran teoriji, ali vjeran stvarnosti: ponešto sumoran, uvijek humoran, u svemu human.

B R U N O   P O P O V I Ć

BEZDANI SVIJET

(PRISTUP PJESNIŠTVU A. B. ŠIMIĆA)

Pjesni su časovi u vječnosti. Čovjek ih živi kada bitno živi. Bitno živjeti! Što znači to, za čovjeka? A znači sve za njega. Znači: Spomeni se, čovječe, da ti je živjeti na priliku vlastite ljudske biti, živjeti i životom doseći svoju izvornu ljudsku zbiljnost. Opomena je pjesnikova:

Čovječe pazi
da ne ideš malen
ispod zvijezda!

Pusti
da cijelog tebe prođe
blaga svjetlost zvijezda!

Da ni za čim ne žališ
kad se budeš zadnjim pogledima
rastajo od zvijezda!

Na svome koncu
mjesto u prah
prijeđi sav u zvijezde!

Iz života i u smrti prijeći među zvijezde. Uzrasti do vječnosti. Je li to san? O ne, to je smisao velike zbilje. To je zbilja koju dosižemo u zvjezdanome času kada bitno ži-

vimo, u času pjesni. Nije naše življenje ljudski potpuno već time što naprosto postojimo. Bitno mi uopće i postojimo tek ustremljeni za izvornim smislom naše opstojnosti sred svega što postoji u svijetu. Koliko smo kao ljudi zbiljski sa smislom u svijetu, toliko smo i bliski pjesništvu. Toliko smo mu, iz upitne zbilje vlastitog života, kadri i bitno pristupiti.

Uozbiljiti nam se treba. Nama, koji smo već navikli da svako dopadljivo umijeće estetske igre s riječima bezbrižno nazivamo prevelikim imenom: pjesništvo. Beskrajno uozbiljiti. Jer stremimo blizini beskrajne ozbiljnosti toga što jest pjesništvo. Jer smo nakani približiti se pjesniku čije su pjesni, da bi zatim mogle biti zapisane, ponajprije bile, i morale biti, zbiljski, o koliko duboko zbiljski življene! Jesmo li mi sada u stanju da ih ponovo živimo? Da ih, iz njihove dubine, živimo kao svoju vlastitu zbilju? Jer pred pjesnikom smo koji nam beskrajno ozbiljno govori: »Onaj kome je pjesništvo potreba života, to je čitalac kojega želim.«

I

Jedan dublji prostor, jedno dublje vrijeme, ispunjuju neizmjernim svojim rastenjem pjesničke časove ljudske opstojnosti. Za duboki svijet sabrano je zrenje pjesnika. Za njegovu dubinu bez kraja. Za njegovo bezdano trajanje.

Svijet je neiscrpiv kao čudo. Bez mjere je duboka stalnost što bezdano usebno stoji sred konačnosti našeg bića, u dubini vremena, u prolaženju svega. Svijet. On šuti kao tajna. Iz svoje dubine bezglasno traje i stvari, neprolaznije od nas ljudski najprolaznijih, jer opstojno neponovljivih, traju dubokom trajnošću, u muku čuvajući tajnu. Što je samo jedan put, i nikada više, što je jednom za svu vječnost smrtni čovjek kao pjesnik u ovome svijetu?

Mi što trebamo sa smislom biti, bitno živjeti i povjerljivo umrijeti u tome svijetu, što smo mi, zemaljski konačni ljudi-prolaznici, kad smo ništa manje i ništa više nego ljudi, kad smo pjesnici i kad pjesnički prebivamo u njemu? Dopire li još do nas, kao uskrsli glas nespokojstva iz dubine našeg vlastitog sjećanja — sjećanja drevnijeg nego što smo mi sami

— nagovor pjesnikov koji izranja iz neizmjernog? Budi li se takvo sjećanje u nama, tek tada ćemo ga čuti. Poslušajmo ga.

Pjesnici su čuđenje u svijetu

Oni idu zemljom i njihove oči
velike i nijeme rastu pored stvari

Naslonivši uho
na ćutanje što ih okružuje i muči
pjesnici su vječno treptanje u svijetu

II

S uvodnom pjesni »Preobraženja«, s pjesni o pjesnicima, objavljuje nam A. B. Šimić ekstatičnu bit toga tajanstveno jednostavnog govora koji je pjesnički na djelu u njegovu umijeću kazivanja stihova.[1] Sam pjesnik pripravlja nas tako za sabrani pristup svojim pjesnima. Za što je on sam sabran u svome govoru, to je poziv za koji je pjesnički pozvan: to je zadani mu zadatak, da pjesnički opstoji u svijetu. Objavljujući nam svoju istojnost u svijet, on nas time priprema da

[1] »Preobraženja« doduše (posve vremenski) jesu mladićka, ali i bitna, toliko rano i tako čudno zrela knjiga pjesnika Šimića. Ta jedinstvena i po svojoj vrijednosti u književnosti našega jezika izuzetna, izvanredna zbirka pjesni, mjera je njegove pjesničke trajnosti. Što još pjesnički sja i u poznijim stihovima A. B. Šimića, samo su odsjaji njenog čudesnog unutarnjeg sjajenja. Ti oslabjeli odsjevi iz dubina njenog zvjezdanog gorenja obasjavaju i poneki pjesnički čas poznijeg Šimića (koji već pretežno bilo rasuđuje, bilo samo lirski čuvstvuje u stihu bez pjesničkog obujma), no sve bitno što ovoga pjesnika, zajedno sa svega nekoliko poznijih njegovih pjesni, čini pjesnikom, skupljeno je ipak u pjesnima »Preobraženja«. Šimićeva pjesan »Pjesnici« sama sobom upućuje na bezmjernost one dubinske mjere, koja u njegovu književnome djelu dijeli i puko umijeće kazivanja stihova, i puku liriku, od pjesništva: — Ona sama izdvaja iz njega ono što nisu tek stihovane izreke, niti samo čisti lirizmi, već nešto više, nešto temeljnije od toga obojeg — pjesni same.

Pitanje: Zašto se A. B. Šimić u najvećem dijelu svojih stihova iza »Preobraženja« udaljava sve više dosegu duboke mjere te bitne svoje knjige? Zašto sve rjeđe zapisuje pjesni, a sve više stihuje tek svoja lirska čuvstvovanja i svoje razumske rasude pred licem i naličjem oskudno svagdanje stvarnosti? — takvo pitanje prelazi već okvir ovoga pristupa njegovu p j e s n i š t v u. Ovdje nam je jedino napomenuti: Obraćajući se posve ljudskom, njegovi stihovi gube svoj raniji obujam duboko, potpuno ljudskog.

bismo i mi, stojeći s njime u istome svijetu, primili na sebe isti zadatak: da bismo vlastito opstojanje primili tako kako je ono sudbinski svakome biću našeg roda od iskona dano. Obraća nam se, nama koji »sada« jesmo i bili smo za njeg, već »prošlog«, još oni nepostali »budući«, da bismo se kao braća po istoj sudbini smrtnoga života, ekstatički, u dubini vremena, našli u svojoj ljudskoj biti, u izvornome smislu, u iskonskoj istosti svoga zemaljskog prolaženja svijetom.

Pjesnik poziva nas, svoje srodnike iz sviju, njemu »budućih« doba, da se srodimo najdubljom srodnošću, u najdubljoj istosti, u istosti naše ljudske biti, jer:

Pjesnik je svaki čovjek koji bitno živi, koji izvorno opstoji.

Pjesnik je čovjek koji ide zemljom svih vremena i raste u duboki svijet.

Između ljudi što dolaze i prolaze, stižu i padaju sa slapom vremena, pjesnik je biće koje u svome prolaženju kuša »vječno bogatstvo«, koje je u mijeni otvoreno spram stalnosti. Bivstvo je pjesnika da je on: »čovjek s tajnom« u sebi. Čime on iskušava naše srodništvo s njime, to je njegova bliskost tajni. Bliskost iz koje nas poziva da u sabranosti za ono izrecivo što nam on otkriva od nje iskusimo i sav neizrecivi smisao pjesničkog držanja kao bitne potrebe ljudskoga života.

Kao potrebe bića u svijetu za smislom svoga bitka u svijetu.

III

Svojim ekstatičkim nagovorom pjesnik nas preko mosta čuđenja vansebno prevodi u svijet iza vela vremena, u statis svijeta, u stanje koje je njegova tajna. Što pjesnički uspostavlja taj svijet-tajnu u beskrajnoj začuđenosti konačnoga bića, časoviti je pogled prolaznika koji nijemo raste izvan sebe, u beskonačno stvari, u stalno koje ne »ide« i ne prolazi u vremenu već s onu stranu njega, ustaljeno, iz svoje dubine u njemu stoji. Što je u dubini stvari da oči pjesnika velike i nijeme rastu pored nje?

Što je veliko i nijemo u stvari samoj da se »pored stvari«, u njenoj blizini, ekstatički ustavlja svo pjesnikovo biće?

Veliko i nijemo u njoj jest njena šutnja s kojom traje. Istavljen u blizinu stvari koja beskonačno raste, uzdiže se i stoji iz dubine vremena, pjesnik je stavljen pred nijemu zatvorenost stvari, u sebe samu. On je izložen neizrecivosti njene šutnje. Kako jednostavno stoji stvar u svijetu, a s koliko šutnje, s koliko tajne u sebi!

Koliko je beskrajno jednostavno, toliko je i beskrajno duboko istajanje stvari iz dubine svijeta. Stvar jednostavno traje. »Ali to jednostavno, kad smo ga dosegli, ne pušta dalje u sebe i zatvara se pred nama u svoju tajanstvenost.«

»Jednostavno je tajanstveno.« U taj izreci sažima pjesnik Šimić svu srž svoga pjesničkog iskustva. Sve njegove pjesni nastaju iz nastojanja da se dosegne, da se iskaže to jednostavno jedno svega što se pred nama u svemu tajanstveno povlači u svoje »bezdano unutra«. Pjesnik govori bitno kad seže do biti stvari, kad otkriva njeno »duboko unutra« i doziva je iz njenoga bezdna u svjetlost svoje riječi. Čovjek postaje pjesnik u bitnome času izrecivosti stajanja stvari, čistoga lika stvari, koja istoji iz dubine trajanja. Pjesnik ne daje sliku o stvari. Slikovito se o stvari izražava lirik koji ne iznosi bit stvari već svoja čuvstva povodom stvari. Pjesnik je upravljen spram iznutra osvijetljenog lika same stvari, on ne ide mimo nju nego izravno do nje same, takve kakva jest, kakva postoji. Pjesnici idu spram biti stvari koje stoje u vremenu, koje bezimeno traju i šute. Povlačeći se u sebe, krijući mu svoju bit, one i pjesnika povlače sa sobom, u šutnju. Jer pjesnik nije taj kojemu bi svijet bio tek njegova lirska predodžba i koji bi o stvarima izražavao samo svoju sliku.

IV

Pjesniku je zakon vječno treperenje u svijetu, stajanje pred šutnjom stvari s kojom raste u njemu bitna potreba da govori. Jer svagda je on taj koji opstoji jedino tako, jedino time da izgovara. Ne da izgovora ono što bi iz slobode svoga

htijenja htio govoriti, već ono što mu je zadano kao potrebito govora i što time postaje njegova neminovnost. Pjesnik ne mašta po svojoj volji. On ne sudjeluje u lijepoj igri kojoj sam postavlja pravila. »Pjesnik iznosi istinu« — izriče A. B. Šimić i potvrđuje to neiscrpivo svojim pjesništvom.

Pjesnik nam donosi istinu. Koju istinu? On nam saopćava: »Čovjek je nešto što treba svoj vis-à-vis. Pogled u prazno čini ga očajnikom.« Istina koju nam pjesnik objavljuje, istina je koju čovjek treba da bi bio čovjek, a ne očajnik. Što je vis-à-vis nas, što je nama naspramno i što mi bitno trebamo, jer u tome ostvarujemo sami sebe, svoju ljudsku bit — to je stvar, to je ispunjenost svijeta-tajne s tajnom stvari. Istina koju iznosi pjesnik, istina je pjesničke njegove sabranosti za tajanstvenu jednostavnost stvari, za bit svega što je na ljudskome obzorju postala ljudska stvar. Njegova istina je istina njegova pjesničkoga odnosa spram svih ljudskih odnosa, spram izvora svega što je postalo ljudska stvar. »Ima nešto ispod vanjskog, ispod površine, ispod patine stvari. Ima jedno unutra. Duboko unutra. Bezdano unutra.« Sa svojim »bezdanim unutra« stvar stoji u svijetu. Koliko je blisko »pored stvari«, koliko povjerljivo raste u veliko i nijemo što stoji iz njene dubine, toliko istine iznosi pjesnik na vidjelo; istine nedjeljivo jednostavne; istine svega što u svijetu bivstvuje. Koliko je okružen i mučen njenom šutnjom, toliko je dosiže svojim sluhom. Koliko je udaljen od nje, toliko je dosiže svojim pogledom i svojom prisnom čežnjom. Toliko dospijeva u njenu blizinu.

Toliko je on prevodi iz nijemosti u govor.

V

Svoje pjesni naziva Šimić »Preobraženja«. Naziva ih tako bitno, iz same njihove ekstatične biti. Njihovo je porijeklo iz oskudno svagdanje stvarnosti. Svagdanje njihovo značenje je u tome da nastaju iz nestalnosti, iz preobrazbi, iz mijene bića u vremenu. Dublje im je značenje u dubljini toga čemu streme. Dubljina njihova značenja je u tome što su one izredni, pjesnički časovi toga vremenitog bića, časovi koji iz vremena istaju u vječnost, u stalnost bez mijene. Njihov duboki, pjesnički smisao krije se u preobrazbi bića i stvari iz konačnosti vremena u beskonačno stajanje, u unutarnji obraz, u čisti, nepokretni, ustaljeni lik.

Iza »Pjesnika«, prvi stihovi »Preobraženja« još su lirska molitva bogu za stalnost, za pretvorbu nestalnog i prolaznog ljudskog bića u nepromjenljivu i vječnu zvijezdu, u samu vječnost ili istost bića u svijetu s njegovim bitkom. Što je, međutim, konačno, ne tek lirsko, već odista pjesničko obzorje ove zbirke stihova (i pjesnika A. B. Šimića uopće), to je već njihova razlika utemeljena u odnosu čovjeka po smrtnosti prema bezdnu trajanja: stalnosti bitka svijeta.

Bog je pređašnja, odviše ljudska, sada i na sve vijeke za budućnost mrtva riječ, koja zrači na početku — smrt je za svu buduću ljudsku vječnost živa, bitna riječ, koja sja naposljetku u pjesnima A. B. Šimića.

Ali između toga, i u toj pjesničkoj preobrazbi samog pjesnika, i u tome njegovu pripremanju za buduće ljude, izvornije, bliže svijetu, u njegovim pjesnima prebiva ista bitna čežnja za dubokim, stalnim likom ljudskih stvari, za časom njihova postojanja u vječnosti. Čežnja da se bitno izgovore stvari, da se iskaže sama bit svih stvari od čije blizine zavisi naša ljudska sudbina, beskrajna čežnja da se dosegne njihov čisti lik, njihov čas u vječnome trajanju — to je bitna drama koja se događa u pjesnima A. B. Šimića. Zatvoren u sebi, povučen u sebe, s velikom neiscrpljivom tajnom svoga »bezdanoga unutra«, svijet se ovdje pjesnički dogodio, jednom i za ljudsko svagda.

VI

Doseći duboki obraz stalnosti potpunog, svijetom, biti stvari ispunjenog časa, preobraziti to što nam je vidljivo predočeno u nepredstavljivu dubinu smisla njegove prisutnosti — tek to je zadatak dovoljan za pjesnika. Zadatak dovoljno

velik da taj koji stremi za tim da izreče iskonsko postanje, izvorni lik bitnoga časa stvari u beskrajnome — sagori sav živeći ga, izvršavajući ga.

Živeći ga tako kako ga je pjesnik A. B. Šimić živio. S mnogo života u sebi i s mnogo smrti u sebi:

Ja pjevam sebe koji umirem na dan bezbroj puta
i bezbroj puta uskrsnem

S toliko prelaza života-smrti u sebi, čezne pjesnik za dubinom bezvremene ustaljenosti svoga bića (»Moja preobraženja«, »Molitva za preobraženje«). Stalnost dosiže u svome dalekom srodništvu sa stvarima:

O kako stoji sve
ukočeno oštro bijelo!

Na blize kuće nebo palo
Na kuće nebo naslonjeno sniva
Pustite neka danas stoji sve i sniva

Danas svaki pokret boli
(Zima)

Iz plave tame stabla strše

Cesta stala
sa zaronjenom glavom u mrak bezglasne doline
(Hercegovina)

Stalnost dosiže u slivanju svih glasova u tišinu sebe samog, izraslog u nepokretni lik:

Kroz prozor uđu glasi predmeta i ljudi

Glasi nisu zli; ko poslušni psi kraj mene liježu
u ćutnju

Zar sve tišine hoće da u mene izrastu
i u moj lik se utjelove?

Sjam u noći: bijeli nepomični mramor
(Uzvišeno veče)

Stalnost dosiže u zvjezdanome prostoru, u nepokretnom lebdenju labudova na plavoj vodi:

Tu na plavoj vodi
između dubina i visina
lebde
i tek se nekad lakim kretom iz nepomičnosti jave

Ovdje na obali čekam ljetno veče
da pozvjezda prostor oko mojih ptica

Htio bih da vidim
kako u snu lebde držane sred noći
nevidljivom moći zvijezda sa svih strana
(Ljetna pjesma)

Stalnost pjesnik dosiže u svakom dubokom času pjesni koji je s onu stranu vremena što prolazi i s kojim mi svagdanji prolazimo. Iz zemaljske svagdašnjosti čovjeka do u duboki svijet događaju se Šimićeve pjesni. Sa zvijezdama na noćnome nebu, sa suncem koje beskrajno izgara u dubini njegovih dneva, sa sjajem iz bezdanog unutra i mišlju najprije na boga i život vječni — zatim na život sam i smrt samu, na samost čovjekovu iza smrti boga, izranja pjesnik svojim bitnim časom i opet uranja u nesvršeno trajanje, u nezavršivo, u beskrajno stajanje svijeta. Prije i poslije njegovih pjesni traje svijet iz čije dubine one ustaju. One su događaj u njemu. Stoga u sebi nose nešto bitno nezavršivo. U sebi one nose vrijeme bitka, stalnost svoga postanja.

Beskrajno stajanje: dosegnuto u stvarima, stalnosti jednog brijega, stalnosti zvijezda ili kakvog jednostavnog pejzaža za čas u vječnosti zaustavljenog, uspostavljenog u trenu njegove nijeme, tihe preobrazbe.

Stajanje do u beskraj. Ustavljeno u stalno ljudskom: u biti materinstva, biti nevinosti i krivnje srca, biti ljubavi i biti smrti (»Mati«, »Marija« — »Žene s jednim srcem«, »Zavodnik«, »Zavedena« — »Gorenje«, »Ljubav« — »Rastanak sa sobom«, »Smrt i ja«, »Vraćanje suncu« . . .). U času pjesni, kad iz dubine vremena izranja iskonski lik matere, ukočeni kip zavedene, lice žena s beskrajnim unutra, čisti čas ljubavnog

gorenja, ostavljen za vječnost... — ustavlja se naše posve mjerljivo vrijeme, prestaje posve konačno. Tajanstvena stalnost svijeta sja u te jednostavne časove naših pjesničkih postanja. Nepokretni lik nekog zimskog dana, neke ljetne večeri, nekog stanja punog tišine, stanja kad čeznemo za »snom nevinih i tihih trava« u kakvoj noćnoj groznici čula — sve to nalazi svoj čas u vječnosti. I u povjerljivoj smrti, kao i u oskudnom bijede, koju Šimić ne pjeva kao »veliki sjaj iznutra« (već, nepomiren s njome, gleda u njenu tugu, njenu tupost) — da ipak nazre u njoj bit smirene blizine smrti — tu na tome kraju, tome rubu, toj granici našeg bića, očekuje nas sam bezdan stalnosti. Čas u kome se ljudsko biće iz vodopada vremena potpuno stavlja u tišinu stasisa svijeta, u njegovo bezmjerno stalno, to je čas smrti naše. Blizina biti pjesničkog je stalna blizina smrti. U njoj potpuno ustavljeni, iščezavamo u čisti bitak svijeta:

Što je tako kao svjetlost
Tako lako, blago tiho
Tako svijetlo

To svijetlo ništa

(Svjetlost)

VII

Bivstvo je Šimićevih pjesni: bezmjerno iskustvo, neiscrpljivo osjećanje bitne, pjesničke opstojnosti bića na izvoru svijeta.[2] Prošao je zemljom u čudu pored stvari, zagledan u dubinu svijeta, zagledan u gorenje zvijezda, u gorenje čovjeka, i njegove pjesni, tihe i neprolazne, duboko su zahvatile sa čudesnog, neiscrpljivog studenca ljudske opstojnosti. Svim svojim smrtnim bićem urastao je u veliko nijemo stvari, u tajnu kojoj je izgovorio dio dubine i dio šutnje. Svoj dio, svoj udio u njoj. Iza postalosti stvari, iza vidljive, gotove stvarnosti realističkoga razuma, sagledao je zbilju svijeta s kojom stoji i pada pjesnik, čovjek koji treba da živi i da umre sa smislom svoga života i svoje smrti u svijetu. Tako je otkrio jednostavno, tajanstveno jednostavno. Stoga se, zbog biti stvari, lišio poetičnog privida, svega ukrasnog, suvišnog, i vratio izgovorenoj riječi njenu izvornu snagu, snagu jednostavnosti i tajne. On je, možda, kao »mladić u književnosti«, pod dojmom ekspresionizma, i htio biti nov, ali koliko ponovo nađene drevnosti, koliko iskonske stalnosti i jednostavnosti, koliko vječne izvornosti nose u sebi njegove pjesni! Star je svijet, oduvijek je svijet u čijoj se tišini zbiva govor njegovih pjesni. I koliko je od njegove stalnosti primio u sebe, toliko i on sam traje.

Tajna koju njegova pjesan u sebi nosi obasjana je neponovljivom izvornošću načina u kome je izgovorena. Njena jednostavnost je u njenoj usebnosti smisla. Njena sažetost i nosivost jesu u sabranosti za potrebite riječi, za bitno gledanje lika. Istovremenošću ekstatičnosti i prisebnosti, iznutra, sa nedosežnog dna, obasjano je to zrenje, taj duboki prostor protežnosti lika stvari, koji otvara dubina čistih boja što teško, žuto ili rujno crveno gore spram pozadine koja nepomično stoji, lebdi u plavetnilu ili šuti u crnome. Boje ispunjuju, boje obrubljuju dubinu stvari kad one u času stjecanja svoga čistog lika stoje u vječnosti.

Preobrazba svagdanjih ljudskih stvari do njihova čistog lika događa se u pjesničkom izvršenju njihova istavljanja iz vremena u dubinu svijeta. Time se navješta daleki, daleko dosežni, duboki smisao svakog ljudskog čina, svakog bitnog prizora života, stvari, časa ljudskoga bića. Lik je udaljen iz svagdanjeg, uveden u jedan dublji prostor, u jedno dublje vrijeme. Iz dubine noći, dubine svjetlosti zvijezda, dubine gorenja sunca i čovjeka, dubine ljudske duše — iz dubine, dubine

[2] Nema te »analize« koja bi uzmogla doseći ovu bitnu prisutnost pjesni. Kad bi koja to slučajno mogla, tada bi odista »znanstvena interpretacija« pjesništva postala ono bitno, a samo pjesništvo ostalo sporedno. Ali zasada je još uvijek obratno i takozvano znanstveno-analitičko pristupanje pjesništvu rasprostranjena je, doduše, ali ipak — samo sljepoća onih ljudi koji ne vide kako svaka analiza prianja tek uz ono što A. B. Šimić naziva »tehnika pjesni«. Organ kome se pjesan otkriva jeste u sabranosti za konkretnu rekreaciju pjesni. Pjesan čini pjesni njena zbiljnost s kojom učestvuje u zbilji svijeta. Njena je bit tajanstvena jednostavnost, koja sja dubokim svojim smislom u sebi. Kako su stihovi A. B. Šimića građeni (koliko je u njima, recimo, pored grafičkog nasljedovanja Arna Holza, još i kubizma u geometričnosti izvedbe, ili: koliko tragova ekspresionizma u načinu izražavanja itd.) sve je to sporedna, tehnološko-stilistička tema. Bitna je poezijska tema u samome načinu gledanja po kome se pjesan ozbiljuje, s kojim se odjelovljuje u čas stajanja bića u svijetu.

svega što jest u svijetu, raste osvijetljeni lik stvari pored koje, blizu koje, zemljom ide pjesnik. Preko svoje smrti raste pjesnik do velikog, šutljivog jedinstva svega u svijetu bivstvujućeg:

Mi stojimo na rubu svijeta
i gledamo u zapadanje zadnjih zvijezda u dubine noći

Sa zvijezdama i mi zapadamo
Mi stojimo već na krajnjem rubu sebe
Ko ispod nas zemlju nevidljivu maknu
da je već daleko vidimo ko zvijezdu?

Zamakle su zvijezde
Ko od nas još može naslutiti sebe?

Rušimo se vječno

Naš je put bez dna i padanje bez glasa
(Rastanak sa sobom)

Zvjezdano zapadaju izvršeni, vječno padaju u bezdno iz koga mogući postaju postali. Iskonsko svega, stalnost svijeta, krije se u bezdnu svijeta iz koga sve potječe, u kome se sve izvršava. Što nas udaljuje u smrt — što nas stavlja u svijet, jedno je te isto bezdno. Izvršeni se vječno ruše i propadaju u nj, budući vječno uzlaze i pristižu iz njeg:

Budući već su bili
i sve je bilo već u prvom času
u beskrajnom pogledu boga ogledano

Iz vremena: iz dubokoga tamnog božjeg krila
besprekidno u svjetlost površine
stižu budući

U bezdanome božjem oku
oglédaju se mirijade budućih svjetova
(Budući)

VIII

Smrt ili bog?

Tako sada glasi pitanje. (Osnovno pitanje — o smislu svijeta i nas u njemu — kojim se kao ljudi zasnivamo.)

Iza smrti boga, u kome se spašavao za osobni život vječni, čovjek ponovo mora naučiti sam i smrtan živjeti bitno, izvršiti se i sav umrijeti. Čovjek sada treba umjeti povjeriti se smrti. Povjeriti se sa smislom, ali bez mita. Iz biti smrti, iz svoje smrtnosti, on sada mora crpsti smisao svoga života. Nema više spasenja ni za dušu. Od početka prisutna u dubini svakog časa pjesni, povjerljiva smrt stoji na kraju ovoga pjesničkog života ispunjujući ga potpuno.

Prije nje bilo je očajanje. Prije očajanja bio je mit o bogu. No je li odista ono što je u stihovima A. B. Šimića često imenovano kao bog, uvijek dovoljno imenovano? Nije li ono, ne ostaje li ono, štoviše, i pod tim starim imenom bezimeno, kao drevnije od njeg?

Što se još temeljnije iza imena bog skriva u dubini vremena? Iz strave pred smrću rođen je bog; iz straha pred nepoznatim što nas ustavlja u smrt izrastao je mit o besmrtnom biću bića, u koje se iza tjelesne smrti spasavamo neumrlošću svojih duša. Nadvladati u sebi svoj odviše ljudski strah od potpune smrti, od toga ništa-kao-biće, u što nas ona povlači, znači dakle isto, što i ostati bez mitologijske potrebe za bogom. To znači biti sam u svijetu. Sam stajati spram svijeta, s pitanjem o smislu svoje opstojnosti u njemu.

Šimićevi su stihovi često lirizmi o mitskome bogu kao biću bića, kao najvišem biću. To doduše nije bog baš propisno skrojen prema biblijskoj objavi i teologijskome naučavanju crkve, ali on je ipak zamišljen samo kao biće kome se pridaje vječna opstojnost. U toj teologijskoj zamisli iščezava kristologija (njen se nauk u »Otkupljenju« izravno poriče), a isto tako nema više ni etičko-religijske predodžbe o savršenstvu božjeg bića kao najvišeg dobra (»Bog mučitelj«). Što onda preostaje, to je jednostavna opstojnost božjeg bića u kojoj je bitna jedino bezvremena božanska stalnost, božanska vječnost. To je jednostavni bog, sveden na čisto trajanje. Odnos čovjeka pre-

ma njemu jest odnos konačnog bića prema beskonačnom. Iz tako postavljenog odnosa spram bića koje mu kao biće mora biti srodno zaključuje čovjek o smislu svoje opstojnosti. No čim uvidi da se svojim odnosom spram boga odnosi spram vlastite mitologijske predstave o smislu svoje svjetovne opstojnosti, čim uvidi da sam iz sebe gradi boga, čovjek odustaje od mita koji trne pred njime. Tek bliskost biti smrti čini suvišnim mit o bogu kao vrijednosno tumačenje svijeta iz subjektivnog samovrednovanja bića u svijetu. Sa iskustvom o biti smrti tek možemo nazreti ono jedino potpuno ustaljeno u čemu stojimo i u što padamo: bezdno svijeta. Opstojeći u svijetu, čovjek dosiže smisao svoje sudbine time što je sa smislom za nju, iz blizine zakonu svijeta, prima i izvršava. Rasti u svijet i urasti u svijet koji je sama naša sudbina, to je izvorno pjesnikovo iskustvo o vječnosti, o jednostavnom, o temeljnom s onu stranu svih mitologijskih predodžbi.

Tako dospijevamo do bezimeno pjesničkog smisla imena bog u Šimićevim pjesnima. Bog je bio vjekovima tradicijski posrednik između čovjeka i svijeta. U otuđivanju čovjeka svijetu (pjesnik koji mu se iz stranosti vraća, stoga i jest »čuđenje u njemu«!), bog je, predstavljen kao metafizički razlog svijeta, čuvao ljudsku bliskost svijetu, mitiziranom doduše, ali ipak svijetu. Bog je bio simbol za svijet, simbol čovjekove povjerenosti i povjerljivosti spram svijeta, simbol njegove sigurnosti za sebe u svijetu. Drevna riječ bog znak je za samu stvar koju znači: znak za bogatstvo, »vječno bogatstvo« svih neiscrpivih mogućnosti svijeta, da sam u sebi bez početka i kraja traje, držeći i ništeći stvari i bića i iskonski se obnavljajući u njima. Ali ona je, kad se već predstavlja kao biće, isto tako znak da sama stvar po sebi više ne znači i da u svojoj biti postaje bezimena, da ostaje neimenovana. Sam iskon se čovjeku ne otkriva više na svome izvoru već ga on sam sebi predstavlja, vrijednosno tumači iz svoga bivstva kao bića. Čovjek je tvorio sebi božje biće da bi, izašavši ispod okrilja božje volje, ushtio postati bog i kao ravan bogu sam ispuniti svoju daljinu od smisla svijeta — svojim mitom o samome sebi kao smislu svijeta. To je vrijeme koje najdalje kuša čovjekovu stranost svijetu ali i granicu velike ljudske pustolovine koja se zove povijest čovjeka kao povijest njegove volje za moć.

Pjesnik Šimić nije podlijegao mitu toga vremena. (Naprotiv: samome ekspresionizmu zamjerao je mitologijsko-humanističku upravljenost na »apsolutiziranje čovjeka« kao »mjere svih stvari« i »središta kozmosa«!) A da li je zaostao u mitu prošlih vremena, u mitu o bogu? Što on u svojim pjesnima pjesnički naziva bogom?

On također zaostaje u »nemoći pjesnika« koji u noći iza ugasnuća i samoga simbola boga nijemo stoje na rubu svijeta i šute »pred ništavilom« (»Nemoć pjesnika«, »Prazno nebo«). Time u biti iskušava oskudno posve ljudskog, zemlju i vrijeme potrebite blizine smislu svijeta. No da li se u njegovu imenovanju boga kad ga imenuje, u upotrebi toga staroga simbola, krije nešto više no samo božje biće?

Jer što nam kaže da je njegov bog, ono što tako imenuje, bog sa značenjem vječnoga, savršenoga itd. bića — u njegovoj pjesni »Budući«? Što je pod imenom boga na djelu u toj pjesni, to je čisto trajanje, ono izvorno svega, nepostalo u vremenu iz čijega bezdna iskonski proizlazi sve postalo. Sve ono što je postalo jest biće; nepostalo biće je čista nemogućnost bića (i oko te poteškoće oduvijek se vrti sva teistička skolastika i mistika). Mada simbolički nazvano bog, nepostalo iz čega sve postaje, ostaje time i ovdje u biti bezimeno. Bog kao nomen tu je samo omen, samo znak za značenje, ali ne još i samo značenje. Smisao nije u slovu nego u smislu pjesni. Što ustraje u svome beskrajnome trajanju, uspostavljajući svijet bića i stvari, nazvano je ovdje samo iz one bliže dubine vremena do koje još dopire riječ kojoj pjesnik pridaje najveću dubinu. Samo iz onog svome sjećanju najdaljeg sloja uspomene na riječ riječi, na prariječ; tog sloja iza kojeg već počinje tamni zaborav, — imenuje pjesnik, već ili još uvijek, bezimeni iskon. Mitski drevno, mitski predajno prvo, jeste bog koji iz svoje volje stvara svijet. Ali bog u toj pjesni jeste isto što i sam nikad stvoreni već odiskonski svijet. Nije svijet bog (najviše biće), već slovo bog bezimeno znači sam bitak svijeta: bezdan.

svijeta. Biće je predstavljivo, i bog je kao biće predstavljiv i drugome biću dosežan. Što je nedosežno u svome bezdnu, to je jedino sam bezdani svijet. U njem se ne spašava ni u kakav osobni duhovni život vječni. U njem jesmo, rastemo, stojimo i rušimo se... Bezdano je ono utemeljujuće što postavlja biće u svijet i što ga ustavlja u smrti. Sve iz njega stiže, sve u nj stiže:

U smrt se samo vrata naše kuće otvaraju —
Za rub se zemlje nebo ruši

Preko nas
u vječnost se bez konca dani noći ruše

IX

Dilemu: ili bog — ili očajanje, pjesnik Šimić iskušava u punoj mjeri, mjeri svoga vremena. No on je i pjesnički prestupa. Ne prelazi njeno područje bitno ni u panteizmu »Nađenog boga«, u poistovećenju svega postojećeg kao prirode s bogom — niti u smislom oskudnoj »Zemlji«. Ali je prestupa nizom pjesni svojih »Preobraženja«, onom dubinom s kojom te pjesni stoje u svome času vječnosti. I prestupa je napokon velikom, tihom povjerljivošću svoje pjesničke smrti. Biće postalo u svijetu vječnoga stvaranja i rastvaranja, čovjek koji rođen kao smrtnik treba da umije umrijeti sa smislom kojim je i živio — vraćajući cijeloga sebe svijetu, taj pjesnik izvršio se bitno, s iznutra obasjanom tajnom smrti u sebi. Povjerljivo je primio svoju sudbinu, ne izbjegavajući je, urastavši u svoju smrt:

Smrt nije izvan mene. Ona je u meni
od najprvog početka: sa mnom raste
u svakom času
Jednoga dana
ja zastanem
a ona raste dalje

u meni dok me cijelog ne preraste
i stigne na rub mene. Moj svršetak
njen je pravi početak:
kad kraljuje dalje sama
(Smrt i ja)

Bez glasa gorim u tjeskobi
vraćam suncu sve što od njeg dobih
(Vraćanje suncu)

Tako je išao zemljom, rastući u dubinu. Tako je rastao u bezdani svijet. Urastao u smrt.

I nije se rasuo u zemaljski prah. Vratio je sebe svijetu. Jer bio je bitno i bitno je ostao prisutan, da traje govorom svojih pjesni koje nam zvjezdanom stalnošću osvjetljuju ovaj svijet-tajnu, kome smo svi po svome porijeklu povjereni. Svi mi smrtni, bivši, sadanji i budući, mi svojim redom prisutni u istome bezdanome trajanju.

X

Pjesništvo je kao svijet. Toliko jednostavno. Toliko tajanstveno. Što je drugo pjesnik, taj i svaki pjesnik, nego biće koje drhti od vječne čežnje da izreče tajnu jednostavnosti, blizinu neizrecivosti stvari u onome času kad joj se otvara dubina vječnosti? Što nego čovjek koji bez smirenja kuša da izgovori to gotovo neizgovorivo jednostavno, što stoji bezdano unutra u vijeku, u postanju, u pjesničkom času objavljenja smisla svega što postoji u svijetu?

Svega.

Toga, što nam se usebno otkriva u plavoj skamenjenoj vječnosti pejzaža nagih bregova. I toga, što je duboko unutra prisutno u nepomičnosti drevnih stabala. I toga, što sja iz stalnosti zvijezda, što gori u suncu. I toga, što dolazi sa dolaskom dana i pada u padanju noći, kao svjetlost i kao tama. Što je vatra sunčanih polja, što gore u šutnji. Što je dubina boja, što je obris neba i ptica nad tamnim, teškim, gluhim

vodama. I što je toliko duboko ljudsko u liku naših majki, licu naših ljubavi, u biti naših života, naših tjeskoba i nada, bogova, bijeda i smrti...

Što je toliko bez mjere bitno, stalno u svome čistome liku iza vela vremena, da je sve to u moći njegova »vječnoga bogatstva«!

Iz izvjesnog i izmjerljivog, pjesnik raste u nepoznato i neizmjerno. Ali on je taj koji kuša izgovoriti. Koji ipak izgovara to što mu je neizgovorivo blizu, tako blizu kako to blizu može biti samo tamnosvjetlo, tragično krilo naše sudbine nad nama. O pjesniče! Ti, kome je toliko bliska ostala šutnja, na rubu koje za duboku vječnost treperiš u svijetu, da od nje dostaje za sve nas i za buduće koji će doći. Pjesniče... Ti, kome je ona bila toliko blizu, da njenome smislu poklanjaš za uvijek svu svoju krhku moć, sav svoj ljudski dar govorenja.

Tvoj se govor nastavlja u nama.

Jer nastavlja se, isti za sve, ovaj duboki, iskonski, bezdani svijet.

Đ U R O Š N A J D E R

PARALELIZACIJA PO REZULTATU I NEKI PROBLEMI PROZNOG IZRAZA

(U POVODU »GLUHIH ZVONA« I »RASPUKLINA« J. FRANIČEVIĆA-PLOČARA)

U TRAŽENJU NOVOG OBLIKA

U svakom istinskom pjesniku — iz dana u dan — neumitno kao tokovi onoga što nosi ime sudbina, kljuju žive rane, otvaraju se ponori, biće ljudsko duboko nezadovoljno vlastitim stanjem napinje sve svoje snage da se oslobodi toga stanja, da izađe iz ljušture prezentnosti i otkrije teško zastrte putove u prošlost i budućnost.

Otkrivajući tu kompatibilnost vremena i sebe u prostoru, pjesnik stvara ono što estetičari nazivaju život — doživljaj, a što opet nije ništa drugo već šumorenje vlastita bića u punom obliku: ostvarivanje svog integralnog Ja u svijetu koji nije pjesnikov i koji — prema tome — treba osvajati. Ali objavljujući tako ta svoja stanja — ostvarenja ima trenutaka, kada se pjesniku učini da samo miluje ili grebe (svejedno) zidove-oklope vlastite nemoći, ili što je isto: da energija nabujala nije porasla do takvog intenziteta da bi mogla da prijeđe te oklope, i da je — prema tome — još veoma daleko do postaje koju bi se moglo nazvati zvučnim imenom: ostvarivanje jedinstva između sebe i ostalog svijeta. Onda se osjeća, spoznaje, ali mnogo rjeđe javno priznaje: tijesno mi je u stihovima, ili ne mogu se dokraja objektivi-

rati ili sasvim uprošćeno: u pjesmama ne čuje se moje cjelovito biće, negdje u zakucima moga ja pomiču se još neizražena, ali doživljena stanja o kojima samo slutim da ih ne bih mogao izreći stihovima. Pjesnik tada — osluškujući to valjanje svoje unutrašnje vibrirajuće (dakle još nepoznate, djelomično neostvarene) strukture, tih živih elemenata svoga najdubljeg bića kreće u pustolovinu: pokušava da objektivira sebe u ritmu i dimenzijama onoga što nazivamo proznim izrazom. Tako on postaje, mora da postane ponovno osvajač mostova između sebe i svijeta i u naletu njegovih rečenica nabujala energija — ako je porasla do umjetničkog intenziteta — govori nam dokraja o integralnom biću pisca, o doživljajima koji onda postaju i naši doživljaji, doživljeni doživljaji.

PARALELIZACIJE PO REZULTATU

Glasovi generacije koja se u ovom poraću oglasila u najvećem broju i ne uvijek suviše uspjelo i značajno zbirkama poezije sve češće i u razno obojenim tonovima preplavljuju naš suvremeni književni život. Mnogi su već napustili korice ne baš toliko slavne »Četrdesetorice« i otisnuli se u »avanturu« čiji ishod još nije moguće sagledati (pa prema tome ni definitivno ocijeniti), ali se ne može zatvorenih očiju i nonšalantno prijeći preko nekih novih akcenata u prozi Slobodana Novaka, Antuna Šoljana, Živka Jeličića, Vojislava Kuzmanovića, Ivana Raosa, Fadila Hadžića, Nikole Disopre, Ivana Katušića, Bogdana Stopara, Višnje Stahuljak, Ivana Slamniga i putopisne proze Zlatka Tomičića. Sve ove tek prispjele prozaike ne veže neko zajedničko osjećanje stanja, niti isti uzori, niti oni rastu u sjeni iste ideologije, a ne povezuje ih ni problematika izraza nego samo činjenica da su se tek nedavno iskrcali u prilično raskošnu (za naše prilike) postaju naše proze i to u društvo (htjeli oni to ili ne) poveće i raznovrsno. U tom društvu zasad im je prilično tijesno, jer se paralelizacije rađaju nekako same po sebi i jer mnogi problemi i uobičajena vrednovanja nisu sasvim raščišćena:

Između Šegedinova romana »Djeca božja« (1946), Careve »Danuncijade« i Nazorova proširenog »Pastira Lode« i Franičevićevih romana »Gluha zvona« i »Raspukline« i tek nedavno izašlih Šoljanovih »Specijalnih izaslanika« pojavilo se preko dvadesetak obimnijih proznih tekstova koji nam danas omogućuju izvjesna vrednovanja, bez obzira na činjenicu što mnogi autori još rastu ili padaju i bez obzira što ti autori često nemaju gotovo ništa zajedničko pa ni onih u našoj nauci o književnosti određenih elemenata (Barac) koji su potrebni da bi se izvršila neka paralelizacija. Čini mi se da su ta poređivanja moguća i onda ako pisci nemaju baš ništa istovrsno: ni tematiku, ni izraz, ni odnos prema toj tematici, ako su im, dakle, stvaralački postupci potpuno suprotni, jer:

a) svaki pisac dolazi (ili bi morao doći) do nekih rezultata;

b) ako se uporeduju ti rezultati — ne uzimajući toliko u obzir prijeđeni put ni piščevu »emotivnu sliku« i različitu dubinu njenih izvora — moguća su vrednovanja i djela — koja nemaju onih elemenata što ih je naša nauka o književnosti označila nužnim;

c) jasnoće radi, navest ćemo ovaj primjer: kakve bi konture poprimilo poređenje rezultata Šegedinove »Djece božje« i Kalebovih »Poniženih ulica«? Tema potpuno različita, odnos prema temi također, kompozicija likova, scena, situacija, pa jezična faktura (i sve ostalo što sačinjava strukturu ovih dvaju tekstova) nosi obilježje dva potpuno različita stvaralačka karaktera. No uprkos tome, ne bismo pogriješili ako bismo rekli da je struktura Šegedinova romana, koja se temelji na njegovu odnosu prema temi, izgrađena s rezultatom koji svojom kvantitetom i kvalitetom nadvisuje ono što je uspio Kaleb da ostvari u relaciji prema svojoj temi, a također bismo mogli pronaći da su realizacije opet nekih drugih strukturalnih elemenata »Djece božje« slabije nego što ih je postigao Kaleb u »Poniženim ulicama«. Međutim, u konačnoj ocjeni ovih dvaju tekstova, rekli bismo da su Šegedinova »Djeca božja« napisana s manje mrtvog teksta nego »Ponižene ulice« (što je i opće mišljenje).

Takve paralelizacije r e z u l t a t a omogućuju nam da — bez nekih naročitih pretenzija — izvršimo grupiranje djela naših suvremenih prozaista i to grupiranje treba shvatiti kao vrednovanje relativno i kao ilustraciju stava, a ne kao mišljenje koje pretendira da bude konačno i definitivno. Ono će nam također pomoći da dobijemo kakav-takav uvid u kretanje naše suvremene proze i da odredimo standard našeg proznog izraza, a bez nekorisnog zapletanja u određivanje vrsta realističkih ili drugih smjerova, i u podjelu djela na više ili manje moderna, itd., što u izvjesnim slučajevima može da ima neki smisao, ali je gotovo uvijek vrednovanje na temelju »prijeđenog puta« a ne po onome što su pisci zaista ostvarili. Jer ono što ima izgleda i prava na duži život nije metod već djelo.

U skupinu koja je dosad dala najkrupnije rezultate, bez obzira na godine književnog života pojedinih pisaca, a ne uzimajući u razmatranje pisce koji su se tek nedavno predstavili kao prozni stvaraoci, pa bi svako diferenciranje i paraleliziranje bilo preuranjeno, kao ni dramske tekstove ni tekstove takozvanih dječjih pisaca, mislim da bi se mogli svrstati ovi pisci: Vjekoslav Kaleb (»Divota prašine«, neki odlomci iz »Poniženih ulica« i »Bijelog kamena«, zatim zbirka »Na kamenju« i neki tekstovi iz zbirke »Izvan stvari«), Miroslav Krleža (»Povratak Filipa Latinovicza«, »Hrvatski bog Mars« i odlomci »Banketa u Blitvi«), Petar Šegedin (»Djeca božja«, djelomično »Mrtvo more« i »Osamljenici«), Novak Simić (neke novele iz zbirke »Nepoznata Bosna«, dijelovi »Brkića iz Bara« i drugi i treći dio romana »Braća i kumiri«), Ranko Marinković (»Cvrčci i bubnjevi« iz zbirke »Proze«, »Anđeo«, »Zagrljaj«, »Koštane zvijezde« i »Benito Floda von Reltih« iz knjige »Ruke«), Ivan Dončević (odlomci o djetinjstvu u »Propasti«, neke stranice iz »Životopisa bez svršetka«, »Mirotvorci«, i nekoliko novela iz »Bezimenih«), Vladan Desnica (»Zimsko ljetovanje«, »Posjeta« i neke pripovijetke iz »Proljeća u Badrovcu«), Slavko Kolar (»Breza«, »Ili jesmo ili nismo«, »Svoga tijela gospodar« i »Migudac«), Mirko Božić (»Šetnja« i stranice o Kurlanima u romanima »Kurlani« i »Neisplakani«) i Mirjana Matić-Halle (prvi, treći

i peti dan iz pripovijetke »Lipe«). Dok u prvoj skupini prevladavaju pisci koji su se afirmirali prije posljednjeg rata (Krleža, Kaleb, Dončević, Šimić, Kolar, Matić-Halle), u drugoj mogli bi se navesti pisci koji su se ostvarili u okvirima svog vlastitog (više ili manje originalnog) izraza u godinama poslije Oslobođenja (osim Mihalića), i rezultati njihova izraza nemaju u životu naše suvremene proze ono značenje što ga očituju najuspjelije stranice pisaca iz prve skupine. U to sigurno nitko ne sumnja! Međutim ne bi se moglo tvrditi da nas u prozi ovih pisaca ne zabljesnu odlomci što se snagom svojom i dubinom približuju najboljim ostvarenjima pisaca koji svojim djelima tvore najviši standard naše suvremene proze. Najsnažniji predstavnik ove skupine je Vojin Jelić (drugi dio romana »Anđeli lijepo pjevaju« i neke scene iz prvog dijela, poglavlja iz romana »Nebo nema obala«), zatim Augustin Stipčević (»Sol za kožu«, »Život na prijelomu«, »Tragom tifusara« i poglavlja iz romana »Glad na ledini«), Ivanka Vujčić-Laszowska (stranice o Ciganima u »Vranjari«), Stjepan Mihalić (»Teleći odresci«) i Joža Horvat (»Zapis o smrti Petra Arbutine«). Među pisce koji se katkad približavaju rezultatima izraza pisaca iz druge skupine, samo im je izraz ili još prilično nečist ili nema neko naročito značenje u razvoju naše proze pa »oaze mrtvog teksta« prevladavaju, mogli bismo ubrojiti: Josipa Barkovića (»Sinovi slobode«, »Dolina djetinjstva I i II« i novela »Jabuka«, koja svojim rezultatom nadvisuje sve tekstove ovoga pisca), Matu Beretina (»Djetinjstvo seoskog proletera« i »Propadanje«), Dušanku Popović-Dorofejevu (»Noćne ptice«), Milana Nožinića (»Demonja«), Jakova Nahmijasa (»Oni sa brodova«) i Jakova Sekulića (»Četvrta godina«).

Ovaj »zaustavljeni trenutak« našeg suvremenog proznog izraza mogli bismo završiti piscima koji su se afirmirali ili dvadesetih ili tridesetih godina (pa čak i ranije, Car) prije Drugog svjetskog rata, ali čije se prisustvo osjeća i danas: Vjekoslav Majer (»U utrobi Zagrebačke gore«), Jakša Kušan (»U procijepu«), Viktor Car-Emin (»Danuncijada«), Mate Balota (»Puna je Pula«), Verka Škurla-Ilijić. U tekstovima

ovih pisaca prevladavaju feljtonistički elementi, a ima ih koji se po svojim rezultatima približuju piscima iz druge skupine.

Pronaći svoj i sàmo svoj glas u tom bogatom i raznovrsnom treperenju mnogih glasova, i pustiti ga u prostor da odjekuje i da se prema tome čuje, znači uspjeh za novoga pisca i taj uspjeh (naravno relativan) dotiče i ova dva romana Jure Franičevića-Pločara. Ako bismo pokušali da odredimo standard našeg suvremenog proznog izraza isključivo pomoću rezultata što su ih postigli pisci iz prve skupine, onda bi se za ove Franičevićeve romane moglo reći da su ispod tog i takvog standarda. A budući da bi to određenje standarda — po mojem mišljenju — bilo nerealno, jer standard kao osnovna mjera kvalitete rezultanta je svih postignutih rezultata i u ovakvom živom dinamičnom kretanju što ga danas pokazuje naša proza, ne bi imalo mnogo smisla opredijeliti se samo za rezultate naše najkvalitetnije proze i obesmisliti sve što je manje vrijedno. Stoga mi se čini da bi bilo mnogo umjesnije konstatirati da se romani Jure Franičevića po svojim rezultatima mogu svrstati u drugu skupinu, negdje između navedenih djela A. Stipčevića i Ivanke Vujčić-Laszowske.

MLADOST U LIRICI I MLADOST U ROMANIMA

Odnos prema zbivanjima, svoju etiku i shvaćanje ljudske opstojnosti, svoj osjećaj svijeta i svoje tamne vrtnje u tom svijetu ilustrirao je Jure Franičević-Pločar u pet objavljenih zbirki pjesama i jednoj već gotovo zaboravljenoj poemi (»Sunčana«), izražavajući se stihom koji nije bez značenja i koji se čuje u previranjima naše suvremene poezije. Od stihova:

Čovjek je pravi, koji ne prosi
od smrti život, smrću u glasu,

pa do stihova u tek nedavno objavljenoj zbirci ovaj lirik dospio je na svom krivudavom poetskom hodočašću do zanimljivih i vrijednih ostvarenja. I dok su stihovi u njegovim prvim zbirkama (po intonaciji i ritmu) laki, lepršavi i pomalo sentimentalni, i kao da nisu sasvim adekvatni objektu pjesme i kao da se između doživljaja objekta i izraza uvuklo nešto što ne dopušta pjesniku da nađe pravu riječ, u drugoj, posljednjoj fazi Jure Franičević je objavio nekoliko pjesama gdje između doživljaja i njegove literarne fiksacije čitalac više ne naslućuje nikakav jaz: ličnost pjesnikova očitovala se potpunije, autentičnije, i ovaj Franičevićev uspon na području poezije poprimio je neke boje i neke odsjeve koji se mogu naslutiti i u njegovu proznom tekstu. Između fiksacije pomalo romantične, o Mladosti u selu kamenitom:

Bila je jedna mladost
rosna od vrtova i nasmijana
od ljubavi.
Bila je najljepša, najsmjelija
mladost u mome selu kamenitom.
Bila je mladost.
Nje više nema. Ostale su daljine
i rosa čistih jutara
na okrvavljenim stopama.

i fiksacije te iste Mladosti na »crnom sunčanom otoku« u romanima »Gluha zvona« i »Raspukline«, koja i jest glavna tema ovih romana, razlika je velika i upozorava nas na podvojenost i višeznačnost piščeve ličnosti. Franičevićeve pjesme (iz prve faze) kao da su izvirale više iz »sjećanja«, a manje iz »osjećanja tih stanja« pa možda uslijed toga daju utisak da su samo jedan vid doživljaja koji je hranjen »zaboravom« i nehotičnim apstrahiranjem. Piščevo biće prepušta se tim vodama zaborava i u tolikoj mjeri transponira ta »sjećanja« da slike specifičnom montažom (koja nije u ovom slučaju neoriginalna) stiču nove realitete, koji zapravo sa samim predmetom doživljaja nisu više čvršće povezani. Odatle, vjerojatno, suprotnosti između lepršavosti tih pjesama i fiksacije nekih sličnih motiva u romanima u kojima autor ne želi ništa da zaboravi ni da eliminira!

U terminologiji naše književne kritike (eseji, rasprave, recenzije i polemike) čitalac rijetko ima prilike da susretne precizno diferenciranje između lica i karaktera (ličnosti) pa neki autori govore o licima kao o karakterima, a one fiksacije koje u kompleksnom životu romana imaju samo značenje u povezivanju radnje, u oblikovanju »atmosfere« nazivaju »sporednim licima«, portretima ili sporednim likovima. Upotreba i korištenje takve terminologije odgovara samo donekle onim tekstovima gdje je razlika između lica i karaktera potpuno očita, ali kako u našoj suvremenoj beletristici postoji znatan broj djela kojima se ne može prići baš najsretnije takvim određenjima, jer bi se moralo govoriti o »više ili manje sporednim licima« i o karakterima ili likovima koji to nisu u potpunosti, smatramo da je nužno u praksi naše kritike izvršiti to terminološko diferenciranje.

U vezi s ovom diferencijacijom i s određenjima koja su prevladavala u našoj kritici iskrsavaju razna pitanja, od kojih bismo neka mogli ovako formulirati tražeći odgovor u praktičnim ostvarenjima romansijera: U čemu je razlika između lica i karaktera? Ili, po kojim kvantitativnim i kvalitativnim osobinama mjerimo lice i karakter? U kojem trenutku lice prestaje da bude lice i postaje karakter? Kakva je razlika između »obično« stiliziranog karaktera i tzv. »oslobođenog« karaktera.

Lice u prozi ostaje isključivo na »spoznajnim fiksacijama«, njegove dimenzije su neznatne i ono je prisutno pored karaktera ili da se istakne sam karakter ili da se ostvari »atmosfera« i omogući kretanje radnje. Struktura njegova bića ostaje čitaocu nepoznata i ono i nije biće u romanu, jer ne znamo gotovo ništa o ostvarivanju njegove egzistencije, a ono što saznajemo, kako smo rekli, crpemo na osnovu tzv. »spoznajnih fiksacija«, koje nisu nikada dovoljne da lice postane umjetničkim doživljajem. Sudbina lica samo je parcijalan motiv u razradi teme i ono zbog toga ne mora da daje dojam originalnosti, neponovljivosti, što su svakako vrlo važni (a nekome i presudni) kvaliteti karaktera. Ako je, dakle, lice već jednom negdje viđeno, ako smo ga već jednom negdje susreli, taj susret nije toliko poguban i neprijatan kao kada se sukobimo na možda manje poznatoj stazi sa već jednim upoznatim karakterom. Franičevićeva Katina, npr., čini nam se neoriginalna kao da smo karakter s takvim prostorima već sretali na stranicama naše realističke proze (prije Begovića), pa, iako je autor nastojao da kreira taj karakter kvantitetom i načinom kojim izgrađuje ostale svoje karaktere u romanima, Katina nije zanimljiva ni značajna kao ostvarenje. Kada kažemo da lice u prozi počiva isključivo na »spoznajnim fiksacijama«, onda to znači da se ono u autorovu »sjećanju stanja« nalazi negdje na početku procesa tzv. autentične umjetničke objektivizacije, ali je ono ipak prisutno negdje u tom spletu karaktera, kao nešto vidljivo i ne sasvim beznačajno, kao netko koga događaji nose, a da nam se ne otkriva kako se ti događaji u licu prelamaju. Lica se kreću stranicama proze kao objekti, neki puta više a katkad manje nužni i svojim prevelikim brojem ona mogu da ostave malo prostora samim karakterima, ili onim licima koja je pisac namjeravao da izgradi u karaktere. Karakterističan je za ove Franičevićeve romane prevelik broj lica koja su prisiljavala autora da razrađuje i odgovarajući broj situacija — scena, koje za karaktere u romanima ništa ili gotovo ništa ne znače, tako da je ta »rasipnost« autorova mjestimično ugrožavala kvalitet ovih njegovih »romana ličnosti«, pretvarajući ih katkad u tekst koji nije ništa drugo nego pričanje događaja koji su se odvijali u prostorima o k o lica i o k o karaktera. Licima — prema onome što smo ranije rekli — koja susrećemo na stranicama Franičevićevih romana smatramo: Uškića, Zanu Plačnog, Bakalara, Graculinu, Lucijanku, Mariju Perićevu, dr. Vidu, Menegela, Banka, Stanku i Dominika, žandara Ikana, Grišinu ženu Jelu, Franića, Anku, Kuzmu, Kozerija, ing. Vladu, dr. Zitu, Galenića i njegovu ženu Valeriju, Lukreciju i studentkinju Kseniju. Sva ova lica nisu dana istom mjerom, istim intenzitetom i među njima uglavnom su razlike kvantitativne. Neka su više, neka manje funkcionalna, neka samo ističu i oblikuju atmosferu i nisu toliko nužna ni povezana s karakterima. Smi-

sao njihova postojanja u romanu otkriva nam se samo ako se preko njihovih usmjerenosti otkriva dublja usmjerenost karaktera. Međutim u onom slučaju kada se karakter ne može uzeti u razmatranje kao umjetnička objektivizacija (a pisac je uvjeren da on »živi«) zamislite koliko lica, veza, situacija postaju mrtvo književno slovo.

Otkriti i umjetnički fiksirati strukturu karaktera, zacrtati njegove osnovne koordinate i na njima izgraditi živo biće, kreirati samo jednom dani, neponovljivi život, strgnuti zastor s prošlosti bića i otvoriti vrata u budućnost može samo onaj autor koji nosi u sebi ono što Šegedin naziva »stvaralačkim osjećanjem stanja«, kao jedinim izvorom »autentičnog doživljaja«. Ako je biće »integralna cjelina svojevrsna karaktera«, »relativno pravilna stilizacija elemenata« (Šegedin), onda se može dogoditi (i veoma se često događa) da autor krećući se strukturom bića uspijeva da otkrije (i modulira) samo neke elemente te strukture, pa se u takvom slučaju ne bi moglo govoriti o »autentičnom doživljaju« cjelokupne strukture karaktera već samo o »autentičnom doživljaju« nekih slojeva elemenata bića. Tada možemo govoriti o objektivizaciji »polukaraktera«, o ostvarenju koje nikako nije bez značenja u cjelokupnom životu (organizmu) nekog romana. Dok je u »romanu ličnosti« karakter osnovna os koja određuje i prostor i atmosferu i radnju, polukarakter nije takav »čvor« već samo spona između lica i karaktera, i, zbog svoje specifične stilizacije, on je ipak samo ilustracija karaktera, a ne biće koje može samostalno da egzistira.

Kao izrazite polukaraktere doživjeli smo na stranicama Franičevićeva romana: don Tadiju, komuniste Kutru i Šimuna, Šćabu i Gervazija Puntića. Ovaj posljednji, kao lice koje pretendira u »Gluhim zvonima« da postane karakterom, da se izdigne snagom pisca iz anonimnosti svakidašnjice (rijeke života), rasprskava se na grebenima suviše suhoteoretskim, zapažajima koji ne mogu da nam u strukturi toga poskim, zapažajima koji ne mogu da nam u strukturi toga polukaraktera potvrde u cjelini autentičnost doživljaja. Gervazijo Puntić ostaje djelomično kao objekt, a ne objektivirani piščev doživljaj i na osnovu strukture ovoga lica, koje nije lice, ali nije ni karakter, tu »autentičnost doživljaja« mogli

bismo povezati samo s onim elementima u strukturi G. Puntića koje je autor zaista »autentično«, uspjelo fiksirao. Ali sinteze nema pa prema tome ni plasticiteta ni onih prostora koje čitalac očekuje od karaktera. To isto moglo bi se reći, s malim varijacijama, i o ostalim navedenim polukarakterima.

Samostalan, »oslobođen« karakter nastaje u domeni literature, literarnog, umjetničkog, ako autoru uspije svojevrsnom stilizacijom da otkrije (kreira) dramu svoga junaka, ako, dakle, u jednom trenutku prestane da bude epik, pripovjedač, što opet znači s druge strane da u piščevu sagledavanju i doživljavanju odnosa između čovjeka i života prevlada takvo »osjećanje stanja« koje njegova junaka uzdiže do aktivnog, a ne pasivnog aktera. Još uvijek je karakteristično da se u našoj suvremenoj prozi najčešće pojavljuje karakter kao rezultat epskog sagledavanja relacije junak — život, no ima djela (npr. Šegedinov Petar Stakan i Antunica iz »Djece božje«) koja obasjavaju takvi »oslobođeni« samostalni karakteri.

Karakter nesamostalan, karakter dan tipično epski, pasivan, jest i Marko Stablov u »Gluhim zvonima«, ostvarenje ne bez značenja za našu prozu, iako je autor na mnogim stranicama otkrivao i dramu ovoga svog karaktera. Ali ta drama Marka Stablova rijetko je izvirala iz strukture njegova bića, ona je najčešće nastajala kao naplavina života — izvan bića, i Stablov je dokraja ostao manje-više pasivan.

Međutim, Franičevićeva Zahariju Česminića-Grišu možemo sasvim sigurno svrstati u društvo »oslobođenih«, samostalnih karaktera, i ovaj izvrsno kreiran karakter najveća je literarna vrijednost ovih dvaju romana, rezultat na temelju kojega ovi romani dobivaju svoj smisao i svoje mjesto u životu naše suvremene proze. Ovaj Franičevićev »živi čovjek« kreiran je istom metodom kao i Marko Stablov, pa ipak se izvio iz struja konvencionalnog života (iako sputan tim životom) do jednog aktivnog, nikad nesavladanog odnosa,

nošen svojim osjećajem pravde i svojim vizijama. Autoru je uspjelo da otkrije dramu Grišinu, kojoj je izvor u strukturi njegova bića, a ne u vanjskim činjenicama, i baš to otkriće prave drame u ovom karakteru omogućilo je piscu da dokraja oblikuje svog junaka, otkrivajući u njemu prostore koji nisu ništa drugo već prava, duboka riječ o našem čovjeku sa »crnog sunčanog otoka«, riječ o problemima te i takve ljudske egzistencije. Ali kada je riječ o problemima, onda treba istaći (da ne bi došlo do nesporazuma) da u slučaju ovih Franičevićevih romana tema i sadržaj nisu sredstva da se saopći čitaocu nešto što prelazi okvire te teme i toga sadržaja i što bi predstavljalo sintezu i rezultat romana, u stvari posljedicu određenih dubljih preokupacija piščeve ličnosti (kao što je to npr. slučaj s »realizmom« Vladana Desnice ili Ranka Marinkovića), već su oni samo odraz prirodne nužnosti zbiljskog, konvencionalnog života. Čitajući ove romane, mi se osjećamo kao da smo u srži toga konvencionalnog života što se očituje i u samom, teško predvidivom razvoju radnje, a koji nas dotiče kao naša davna svakidašnjica, koja je ipak prohujala, ostavši u nama kao mora, kao nešto što je nužno bilo, onakvo kakvo je bilo, unatoč buni što se počela da rascvjetava u Kutri, Griši, Marku Stablovu i Šimunu. Ta prirodna nužnost zbiljskog života kao neminovnosti, života Gervazija Puntića i Marka Stablova odvija se pred našim očima, kao i zakonitosti prirode, pejzaža, gomila i škrtih polja, sve do one scene (koja djeluje iznenađujući i kao vatromet crnog plamena sjenči dotadašnje odnose) kad don Tadija u društvu ostalih dušobrižnika navješćuje s mržnjom pojavu novih snaga koje pokušavaju da naruše tu ustaljenost i neminovnost postojećih društvenih odnosa. Ali opet to ne znači da je tom scenom kao i onim situacijama u kojima autor govori o borbi naprednih snaga jače prekinuta ta prirodna nužnost, zbiljskog, konvencionalnog života, što je naročito vidljivo i u otvaranju specifičnih raspuklina u Kutri, Šćabi, pa i u Grišinu »preobražaju«.

UNUTRAŠNJI MONOLOG, NJEGOV RITAM I KOMPOZICIJA

Jure Franičević gradi svoje karaktere (pa i polukaraktere i lica) uglavnom koristeći u velikoj mjeri formu dijaloga i tzv. unutrašnjih monologa, dakle direktnim govorom — otkrivanjem tih karaktera. Autor izbjegava cjelokupnim svojim potencijalom logično-deskriptivne zahvate koji — mogli bismo reći — prevladavaju u pisaca kao što su J. Sekulić, J. Barković i M. Beretin.

Monolog (osoba govori sebi) Franičevićevih karaktera nije uvijek precizno stiliziran, valjda od težnje autora da i na tom planu bude što neposredniji, životniji, pa se onda vrlo lako uočava da je ritam tih monologa (kao vrlo važan elemenat unutrašnje ritmike strukture karaktera) pojednostavljen, bez one nužne diferenciranosti, koja treba da se ogleda ne samo u onome što karakter govori već i u ritmičkom slijedu rečenica, kao odrazu dubljih unutrašnjih vibracija. Kao primjer takve neprecizne stilizacije monologa navest ćemo reagiranje Katine poslije Aničine smrti: »Možda sam mogla mirno i zadovoljno živjeti s Markom ili s nekim drugim. Svejedno. Ali ja ne ću nikada imati mira... nikada. Ja sam otrovana u srži. Zar mogu zaboraviti one riječi: Čuvala si haljine... a ja sam se valjala... valjala... hahaha. Zar mogu, bože? Zar mogu vjerovati u čudo? A ipak, godine idu. Sve je to ludo, znam. Sve je to strašno... sve. I ne nalazim sreću. Jesam li ja bludnica? Jesam, jesam. A opet znam da nisam. Nisam. Nisam. Onda zašto Kutre? Zašto don Tadija? Zašto?...« Ovaj djelić Katinina samoobračuna, to nizanje i negiranje optužbi po kvaliteti ritma, kao odraza specifičnog dramatskog stanja, znatno je slabije stilizirano (literarno svladano) nego npr. monolog Grišin u prvoj sceni »Gluhih zvona« gdje Griše i Gervazijo sanjare kako će pod temeljem zidne ograde »ciknut smokvu« pa ruju motikama među živim stijenama: »Pravi kras — reče. Izvuci što možeš! A onda, smokva! Rast će u ogradici, a hranit će se na Gervazijevu. Bit će joj dobro ovdje... tusto... a sva će biti tamo. Sva. E moj Gervazijo, smokva je dobro voće. A nisam ja kriv,

što sam našao ovaj tunel. Ovo je kao da ti pružam ruku, Gervarzijo, onako ljudski! Ali nisam lud, da ne ciknem žile u ovu milost božju, u ovu dušu Podbrda. Dubi, Grišę, dubi — hrabrio je sebe i uranjao sve dublje pod zid.« Već u ovoj prvoj sceni naznačio je autor životni problem ovih svojih junaka i otvorio prilično uska vrata u ono što neki nazivaju »filozofskom vertikalom«: idejama i idejicama koje mogu da iščile u sukobu i svladavanju teme.

Monolozi u Franičevićevim romanima iskrsavaju obično u trenutku izvjesne dramatične napetosti i oni su najčešće posljedica niza stanja u samom karakteru, samoobračuna ili samozadovoljenja, a izrastaju na tlu onoga što nazivamo Bolom ili u domeni onoga što zovemo Radošću, ili su pak ti monolozi ostvarenja Sna o samome sebi, narcisoidno i prema tome veoma obazrivo uranjanje u tkivo vlastito, osluškivanje (često protivurječnih) šumova vlastita bića, zaglađivanje ili izbijanje suprotnosti, spoznavanje sebe u svijetu drugih, obasjano sagledavanje vlastitih ponora. Razumljivo je da to monološko otkrivanje karaktera treba stilizirati u ritmu koji bi morao, u svakom slučaju, biti i precizan odraz bića, njegova umjetnička identifikacija, sagledavanje koje ne može imati konture i sadržaj nekog izvještaja o biću, a niti fotografski odraz: samo goli odraz, fiksacija bez izvjesnog osmislenog transponiranja. Čini mi se da se u tom otkrivanju ritma nekog monologa kriju velike teškoće i da pisca često zavarava iznošenje samih fakata, kao i odnos karaktera prema tim faktima, dakle, jedna objektivizacija svakako nižeg stupnja, pa tako lako zadovoljen ne nastoji više da otkriva ono što bismo mogli nazvati formom ritma, koja je možda presudnija za opći ritam bića, za vibracije njegova psihičkog realiteta, za ono što i čini osnovne koordinate nekog bića. Ne može nas zadovoljiti samo spoznaja strukture karaktera jer je od spoznaje karaktera do doživljaja karaktera barem isto tolika udaljenost kao između doživljaja i njegove umjetničke fiksacije. Doživljavati može gotovo svatko, a naročito doživjeti doživljaj, međutim do objektivizacije tog doživljaja u nekoj materiji vode nas putovi, katkad bezimeni, katkad više katkad manje uočljivi, ali koji su uvijek u strujama integralnog

piščeva bića, u cjelokupnom potencijalu njegove ličnosti. Ono što svatko može da vidi ne može još svatko da objektivira, ali teškoće nastaju zapravo onda kada se pokušava da objektivira i ono što svatko ne može da vidi. A monologom otvaraju se piscu izvanredne mogućnosti da kreira karakter, oslobođen, samostalan, i otkriva ono što nije svakom oku vidljivo, a to u »romanu ličnosti« bez sumnje znači kvalitet.

* * *

U našoj, trenutno bogatoj beletristici, od Šegedinova Petra Stakana i Antunice do Franičevićevih Marka Stablova i Zaharija Česminića, prevladava »roman ličnosti« nad onim što neki teoretici nazivaju romanom događanja i romanom prostora, — barem se to može zaključiti po intencijama naših romansijera (ako ne toliko po ostvarenjima), iako ta teoretska podjela romana i nije u našoj praksi potpuno prihvatljiva. Jer roman danas nije — kao što je u svoje vrijeme razlagao J. Vidmar — samo čovjek u događaju već on može da bude u isto vrijeme i događaj u čovjeku (tzv. poetski roman) i u slučaju realizacije »oslobođenog« karaktera i događaj iz čovjeka, da dakle otkriva dramu u čovjeku svojim sredstvima i u zakonitosti koja mu odgovara. Ta zakonitost romana anarhičnija je nego u ostalih književnih vrsta, i čini se da svaki dobar romansijer modulira svojim izrazom vlastitu zakonitost, koja je totalni odraz njegova bića, pa pretendira da postane opća važeća mjera za slične tekstove. Otkriti tu piščevu »zakonitost«, njegova mjerila i intencije, znači sagledati i glavne osobine piščeva izraza.

IVAN SLAMNIG

NAŠ STARI STIH PREMA ROMANSKOME

NEKI PRIMJERI ADAPTACIJE I PODUDARANJA

Romanski i germanski utjecaj na naš stih vremenski su odvojeni: kulturna veza s »Romanijom« traje od najstarijih vremena, dok germanska verzifikacija, tačnije, germanska adaptacija romanske djeluje na našu tek od preporoda. Pri tome mi riječ »romanski« prije svega znači »francuski«. Talijanski utjecaj na formu našeg starog stiha nije baš velik. Kad kažem »talijanski« mislim u prvom redu na sam Poluotok, a ne na sjevernu, »kopnenu« Italiju. Noviji utjecaj endecasillaba je samo prividan: njega se adaptira kao da je germanski stih.

Romanska, germanska i naša narodna verzifikacija razlikuju se u principu. Ne mislim pri tome na neke praoblike već na principe koji su i danas na snazi.

Romanski stih određen je brojem slogova do zadnjeg naglaska, a često je i cezura fiksna. U germanskom stihu osnovno je izmjena naglašenih i nenaglašenih slogova. Pri tome je vrlo često fiksan i broj slogova — po romanskom principu i pod njegovim utjecajem — ali već u najranijim takvim stihovima nalazimo odstupanje, to jest umetanje ili izbacivanje nenaglašenog prekobrojnog sloga unutar stiha, što je u romanskom stihu nezamislivo.

Naša narodna verzifikacija donekle je srodna romanskoj, ali je svejedno toliko različita od nje da se može smatrati nečim posve zasebnim. I kod našeg narodnog stiha je broj slogova najčešće fiksan, ali z a d u l j i n u s t i h a n a g l a s a k n e m a n i k a k v e v a ž n o s t i. Naši izosilabični stihovi jed-

nako su dugi bez obzira na to da li svršavaju naglašenim slogom i gdje se uopće nalazio posljednji naglasak. Vrlo su rijetki primjeri u kojima nalazimo da je na snazi romansko pravilo o zadnjem naglasku. Ukoliko se takvi stihovi i javljaju tu se onda radi o novijem utjecaju.

Za naš narodni stih karakteristični su č l a n c i. Članci su jezična norma stiha, kako je to ustanovio Maretić.[1] Iste narodne stihove nalazimo na čitavu području našega jezika, a znamo da je po vrsti, mjestu i jakosti akcenta područje našeg jezika vrlo raznoliko. Čak u jednoj ritmičkoj jedinici — uzmimo štokavski dijalekt — varira mjesto naglaska a da to ne utječe na oblik stiha. Jasno je da se stih koji vrijedi za čitavo to područje ne može osnivati na izmjeni naglaska i nenaglaska. Eventualno podudaranje naglaska s ritmičnim okvirom, što nalazimo u nekim neštokavskim stihovima, najčešće ipak ne preuzima na sebe određivanje stiha već je i nadalje na snazi č l a n k o v i t o s t.

Narodni stihovi se, dakle, dijele na č l a n k e. Najmanji članak je onaj od dva sloga, a najveći ih ima šest. Stih se može sastojati od jednog članka (npr. četverac ili peterac), ili od više njih (4+4 = osmerac, 4+4+3 = jedanaesterac i slično).

Članci se dijele na parne i neparne po broju slogova, a i stihovi u kojima ima neparnih članaka nešto su različito od stihova koji su sastavljeni od samih parnih članaka. Svi stihovi u kojima ima neparnih članaka od reda su l i r s k i, ž e n s k i s t i h o v i, to jest uvijek su vezani uz melodiju.

Htio bih ovdje ukazati na jednu važnu razliku između parnosložnih i neparnosložnih članaka. Postoji općenito pravilo da članak završava kako riječ može završiti, i to parni članak kao parna riječ, a neparni članak i kao neparna riječ, drugim riječima nije neobično da neparan članak završi na jednosložnicu:

dok ne zgradim srebrn most; (4+3)[2]
kad bude, sele, treći dan; (5+3)
velji Božji dar; (5)

[1] Maretić: Metrika narodnih naših pjesama, Rad 168, 170.
[2] Prema Maretiću.

dok je prava rijetkost naći parnosložni članak koji bi na kraju imao jednosložnicu — da citiram Maretića »... primjera ima tako malo, da se mogu držati za izuzetke ili još bolje reći: za pogreške«. To kaže kad govori o četverosložnom članku, a malo kasnije o šestosložnom kaže ovo: »Da bi se n a k r a j u š e s t o s l o ž n o g č l a n k a nalazila naglašena jednosložnica, za to upravo nema potvrda.« Govoreći o rimama u našim narodnim pjesmama, Maretić kaže: »Jednosložni ili tzv. muški srokovi nalaze se samo u stihovima, koji se svršuju sa trosložnim ili petosložnim člankom...«

To je sve ustanovljeno na temelju »samo... pet Vukovih knjiga narodnih pjesama«. Može se uzeti da ta pravila vrijede na štokavskom području.

Svi stari stihovi, kako nepoznatih tako i poznatih autora, zacijelo su se p j e v a l i. To je svakako činjenica koju valja istaknuti.

Govoreći o odnosu napjeva i teksta kod ruskih narodnih pjesama, Speranski kaže među ostalim: »... znamo nekoliko napjeva bylina iz usta jednog te istog pjevača, u istom kraju; s druge strane, neka pjesma po sadržaju ista izvodi se u raznim mjestima na razne motive, a opet umije koji put i isti pjevač ili pjevačica istu pjesmu zapjevati na razne g l a s o v e (g o l o s a)«. Upravo to isto vrijedi za našu pučku pjesmu, a valjda i za pučku pjesmu uopće. Iz toga zaključujemo slijedeće: melodija i pjesma (tj. riječi) postoje samostalno, ali imaju jedno svojstvo po kojem se slažu. Kao što se na riječi može primijeniti melodija, tako se i na melodiju mogu primijeniti riječi. Postoji dakle j e z i č n a n o r m a govornog stiha na koju se primijeni r i t m i č n i o k v i r m e l o d i j e *(Verrier,* u djelu *Le Vers Français,* Paris 1931, služi se za srodne pojmove terminima *schéma linguistique* i *cadre rythmique);* s druge strane ritmički okvir melodije može odrediti jezičnu normu stiha. Prema tome, neka melodija prelazeći na područje drugih jezika nosi svoj *cadre rythmique* i podređuje ili adaptira sebi novi jezični materijal.

Povezanost Balkana s južnom Francuskom, preko sjeverne Italije, stvar je koja se u nauci više ili manje smatra činjenicom. Banašević[3] donosi opsežan dokazni materijal; citiram: »U svakom slučaju zna se, da je već od početka XV veka na dvorovima bosanskih kraljeva i velikaša bilo raznih žonglera i svirača (lautharri, hystriones, cugularii, joculatores itd.)... Ti su žongleri dolazili svake godine na dan svetog Vlaha u Dubrovnik, da pokažu svoju veštinu, a Dubrovčani su sa svoje strane šiljali u Bosnu svoje umetnike... Među umetnicima, koji su služili na dvorovima naše vlastele, bilo je ljudi iz Italije, Francuske, a takođe i naših domaćih.« Banašević se u prvom redu bavi našim narodnim epovima, ali veći dio onoga što govori o vezi s južnom Francuskom vrijedi i za lirsku poeziju, pa i za stih lirske poezije. Do kontakta je dolazilo i za vrijeme križarskih vojni. Kako je poznato, za vrijeme četvrte križarske vojne osvojen je Zadar za Mlečane, a kasnije je osnovano latinsko carstvo. Na tom pohodu nalazio se, na primjer, i francuski pjesnik Conon de Béthune kako nam to svjedoči Villehardouin.[4] Vjerojatno je među križarima bilo i drugih stihotvoraca i poznavalaca francuske poezije, a koji od deziluzioniranih francuskih križara mogao je i ostati kod nas. Poznato je da su križari imali nekoliko puta kontakt sa srpskim vladarima.

Stazom između južne Francuske i naših zemalja išlo se na obje strane: smatra se da je manihejska hereza došla u južnu Francusku preko Balkana, tako da se u XII st. govori o »l'église Bougre« — bugarskoj crkvi. U XIII st. dolazi do križarskih ratova protiv Albigenza, dolazi do dijaspore trubadura koji su zacijelo došli i u naše krajeve. Veza Bosne s južnom Francuskom nesumnjivo je vrlo stara: na srednjovjekovnim spomenicima u Bosni i Hercegovini nalaze se motivi koji su, koliko se dosad ustanovilo, srodni samo onima iz južne Francuske.[5] Ta veza je išla preko Istre i dalje preko sjeverne Italije. Jedan dio tog puta slikovito je prikazan u brsečkoj narodnoj pjesmi:

[3] Ciklus Marka Kraljevića, Skoplje 1935.

[4] D. Skok: »Tri starofrancuske kronike o Zadru«, Zagreb 1951.

[5] Dr. A. Solovjev: »Simbolika srednjovekovnih spomenika u Bosni i Hercegovini«, Godišnjak ist. društva B. i H. 1956.

Sinoć kragulj prežombori
z one svilne rukavice,
ke j' Turkinja tanko prela,
Senjkinja je prepredala,
Lošinjka je savijala,
Bakarka je sasukala,
Reščica je preoprala,
Kastavka je osnovala,
Vološčica je navila,
Opatijka je satkala,
Lovranka je odrezala,
Mošćeninka očistila,
Beršeščica pomerila,
A Plominka sakrojila
A Labinka je ušila.

(Antologija istarskih i primorskih narodnih pjesama)

A u toj »svilnoj rukavici« možemo zamisliti silnu ruku koja se pružala prema zapadu, uzimala i davala.

Navest ću neke primjere analogije naših i francuskih stihova.

DVANAESTERAC

Dvanaesterac se smatra najstarijim i najraširenijim francuskim stihom. Kad kažem »dvanaesterac« mislim na francuski način brojenja, to jest do zadnjeg naglašenog sloga u polustisima. Stih se naime po cezuri raspada na dva polustiha (ili »veliki stih« raspada se na dva »mala stiha«), u svom narodnom obliku najčešće ima trinaest slogova, a može ih imati — u francuskom jeziku — od dvanaest do četrnaest. Analogan stih u talijanskom jeziku naziva se »četrnaestercem« (tetradecasillabo), a može u krajnjem slučaju imati čak šesnaest slogova. Po tome se vidi kako su često nezgodni nazivi koji zvuče kao da daju neki podatak. Za francuski dva-

naesterac kao stih literature običajan je termin **aleksandrinac**: smatra se da se tako naziva stoga što je u tom stihu spjevan popularni srednjovjekovni roman o Aleksandru. Aleksandrinac kao narodni stih razlikuje se po nekim tendencijama od onog tipa koji je kasnije prevladao u literaturi. U narodnom stihu često je ispred cezure nenaglašen slog, to jest cezura je »ženska«, dok je završetak »muški«, dakle ovako:

Au jardin de mon père · les lauriers sont fleuris[6]

Ovakav oblik je stran uglađenom tipu aleksandrinca,

Međutim, i u narodnom stihu je dosta česta muška cezura uz muški završetak, kao u ovom stihu iz »Hodočašća Karla Velikog«:

Li escarbuncles art   bien i poet hoém veïr[6]

ili u ovom popularnom stihu:

Nous n'irons plus au bois,   les lauriers sont coupes[6]

U pisanim stihovima muški su završeci daleko najčešći.

Što se tiče porijekla primitivnog aleksandrinca, možemo ga izvesti iz latinskog jampskog septenara, koji nalazimo i kod Plauta. Međutim, postoje izvjesni znaci za orijentalno porijeklo toga stiha. Bio autohton ili importiran, on se bujno razvio u Francuskoj, a iz Francuske se brzo proširio po čitavoj Evropi, sve do Skandinavije. U Njemačkoj ga nalazimo već 1160—1170:

Ez hat mir an dem herzen   vil dicke we getan[6]
(Küren berg)

U islandskoj Sturlunga sagi (XIII st.) nalaze se zabilježeni stihovi koji su i opet tonska adaptacija primitivnog aleksandrinca:

Loptr liggr i eyjum, — bitr lunda bein.
Saeumundr er a heidum — etr berin ein[6]

Ako uočimo da je taj stih bio popularan u Pijemontu i Veneciji, koja je »seconda patria« (Rajna) za francusku literaturu, zar nije više nego vjerojatno da je taj stih utjecao na formiranje analognog stiha u našoj staroj poeziji — to

[6] Citirano prema Verrieru (spomenuto djelo).

više što je upravo dvanaesterac, i to dvostruko rimovan kao i francuski, najčešći stih naše stare poezije.

Sada nas zanima kako se naš stih mogao poklopiti s francuskim, kako se adaptirao francuskom prototipu.

Kako smo već naveli, u našoj narodnoj poeziji, a tako i u našoj staroj pisanoj poeziji, broj slogova u stihu ne varira onako kako je to u romanskom, to jest obzirom na broj nenaglašenih slogova poslije završnog naglašenog sloga (na kraju i ispred cezure). I onaj naš stih koji bi nastao na temelju aleksandrinca bit će izosilabičan. Prototipom ima se smatrati aleksandrinac s muškim završecima, dakle onaj po kojem aleksandrinac i nazivamo dvanaestercem. Cezura je zajednička i našem i francuskom stihu, prema tome i tu će biti na istom mjestu — u sredini stiha; tako će se naš stih raspasti na dva dijela po šest slogova, dobit ćemo dva članka, a kako naš stih određuju sami članci, on je već gotov. Položaj zadnjeg naglaska, kao što je poznato, nevažan je, premda se u francuskom njime određuje stih.[7] Raspored naglasaka unutar stiha, koji određuje germanski stih (već u najranijim njemačkim aleksandrincima primjećujemo gubljenje i umetanje nenaglašenih slogova na početku i unutar stiha, što je karakteristično za tonsku verzifikaciju, a nezamislivo je u romanskoj), u našem stihu je slobodan. Možemo dakle postaviti ovakvu paralelu:

Cueillez des aujurduy les roses de la vie.
(À Hélène, Ronsard)[8]

Zač ovu, ružan cvit, proslavljam svaki dan?
(11, Š. Menčetić)[9]

Gizdava ružice, tako ti života, (12, *Š. Menčetić)*[9]

[7] Dva starofrancuska dvanaesterca koje citira E. Carrara u svom članku »Niccolò da Verona a Ragusa« (Rešetarov zbornik), pripisujući ih dubrovačkom učitelju iz 1333:

»Tot, si com au scolier feit licio le mestre,
Li barons vont derier, com li clerge au preste«

imaju jednakosložne polustihove, premda su završeci različiti — dakle kao i u hrvatskim dvanaestercima, što je svakako zanimljivo.

[8] Prema Arlandovoj: »Anthologie de la Poésie française«, Paris 1947.

[9] Brojevi prema Rešetarovu izdanju II knjige »Starih pisaca hrv.«

Ovdje sam odabrao primjer gdje je u hrvatskom stihu na krajevima polustihova jednosložnica. No ako i nije tako, broj slogova je isti:

Mislim da možemo uzeti da je Menčetićev dvanaesterac najstarijega tipa. Kod Marulićeve »Judite« težište je bačeno na kompliciranu rimu, tako da možemo uzeti da je autor zbog toga mogao zanemariti metričku čistoću stiha. Ako dakle zbog toga zanemarimo Marulića, Menčetić nam ostaje kao najstariji. Promatrajući Menčetićev stih, primijetit ćemo da postoji, pored cezure iza šestog sloga, i »mala« cezura iza trećeg i devetog, tamo je naime redovito granica govornog takta. Evo primjera, gdje ću cezuru označiti crticom, a »malu« cezuru (stalnu granicu govornog takta) sa dvije tačke:

(1) To li jur : sad bolje — ti moreš, : ti tvori;
oto ti : jur polje : — što umiš, : govori.
A meni : jur kosti — prigrizat, : čuj, nemoj,
da još tej : gorkosti — ne ćutim : uz trud moj.

To mi se pravilo za Menčetića čini tako čvrstim da bi se moglo koristiti njime za provjeravanje autorstva. Da je to svjesno, možemo vidjeti iz ovog polustiha:

(7) . . . i pravdom samiri

gdje je pjesnik umetnuo nepostojano *a,* premda mu je na raspolaganju stajalo i ovakvo rješenje:

(*) . . . i pravdome smiri.

Još je to očitije kod stihova:

(49) Sve molju Bogu se . . .
Da malo mogu se . . .

gdje bi enklitika bolje pristajala na drugom mjestu, ali bi se kršilo »malu cezuru«.

Još nešto je važno uočiti. Šestercima od kojih se sastoji naš stari stih običan je završetak naglašenom jednosložnicom, a to, po Maretiću, nalazimo samo kod n e p a r n i h članaka. Naši narodni stihovi koji završavaju n e p a r n i m člankom

pandan su onim stranim stihovima koji imaju naglasak na zadnjem slogu (bio taj završetak stranog stiha »jampski« ili »amfimacerski«, radilo se tu o naglašenom ili polunaglašenom slogu). To možemo provjeriti melodijom, i tu nalazimo tumačenje za ritmično poistovećivanje muške, ženske i dječje rime, što je za pojmove romanske verzifikacije posve neobično:

In hoc anni circulo
U se vrime godišća

Što vidimo na ovom primjeru? Kršćanskolatinski stih osniva se na *naglasku,* a naš na *člancima.* Staronjemački prijevod se, naravno, i opet osniva na naglasku. A melodija i njen ritmični okvir su u svim tim primjerima isti.

Na tom principu počiva i ritmična istovetnost ženske i muške rime u ovakvom primjeru:

Tri kralja jahahu s onih istočnih stran,
tri dara nošahu: mir, zlato, tamijan.

Možemo dakle postaviti ovakvu formulu transformacije stranog (romanskog) stiha u naš:

1. Na kojem god se principu strani stih osnivao, naš će biti č l a n k o v i t.

2. Ako prototip, odnosno njegov ritmični okvir ima naglasak na zadnjem slogu, onda se naš stih mora završavati takvim člankom koji dopušta naglasak na zadnjem slogu.

Ali mi govorimo o šestosložnim člancima — a što je ono Maretić rekao? »D a b i s e n a k r a j u š e s t o s l o ž n o g č l a n k a nalazila naglašena jednosložnica, za to upravo nema potvrda.«

Što to znači? Da li dvanaesterac, karakteristični stih naše stare poezije, nema svoga pravog pandana među narodnim stihovima? Ili se Maretić vara?

Maretić se u tome nesumnjivo ne vara. Među onim pjesmama koje je on proučavao doista nema takvih koje ne bi zadovoljavale njegovu tvrdnju. Međutim, kod šesteraca (koji se redovito mogu složiti u kuplete — dakle u dvanaesterce) koji su zapisani na području Hrvatskog primorja i Istre i

obližnjih otoka, dakle na čakavskom području, nije neobično naći naglašene jednosložnice i na kraju stiha, kao u ovim primjerima:

da Bakar bili grad
. . . . . .
a starih bab i ded
(Pere gospodine pred Bakrom)[10]

Ko je to dragi moj
. . . . . .
koga je moja mat
(Vezen rubac)

Misec i jedan dan
. . . . . .
Nigdar već na moj stan
(Zaboravljena divojka)

Vidimo da šesterac ima svojstvo koje je karakteristično za neparne članke, drugim riječima, da šesterac ima nešto od neparnosložnog članka: i zaista, ako ga razdvojimo na dva članka od tri sloga, onda dobivamo stih neparnosložnih članaka, i šesterac ravnopravno uključujemo u grupu stihova neparnosložnih članaka. Kako je termin »stih neparnosložnih članaka« dosta dugačak izraz, bilo bi zgodno zamijeniti ga nekim drugim izrazom, koji osim toga neće imati pretenzija da nešto govori o tom stihu, kao što navedeni termin govori da je broj slogova neparan. Dolaze u obzir nazivi »ženski«, »lirski«, »nejednolični«, »jampski« ili što slično.

Kao što vidimo, stari dvanaesterac poklapa se s narodnim stihom primorskog zapada naše domovine, a to će nam biti još jasnije ako pročitamo ovakve stihove:

Kad te v tancu vidim, mileni cvete moj,
sam sebi se čudim, da sam sluga tvoj.
(Žarka ljubav)

ili ovakve:

. . . Vijolice moja,
čas si povenula. Procvati žilju moj,
kad ja prot tebi grem, za rožu otrgat,
(Labinjanin)

[10] Prema »Antologiji istarskih i primorskih narodnih pjesama«, Rijeka, 1954. god.

Zapadnu primorsku Hrvatsku i inače smo smatrali mjestom kontakta s romanskom literaturom sjeverne Italije i južne Francuske. Da upravo na tom području nalazimo narodni stih koji je toliko sličan stihu stare pisane poezije, možemo protumačiti time da je postojala neka uža veza između ta dva stiha, ili, da dovedem misao do kraja, da su to varijante jednog te istog stiha; taj stih je adaptacija francuskog dvanaesterca — aleksandrinca i kao prvotni oblik imamo pretpostaviti onaj koji se raspada na polučlanke od po tri sloga.

U narodnoj poeziji nesumnjivo je odavna postojao šestosložni članak, ako ništa drugo a ono kao drugi dio epskog deseterca. Taj završava po pravilu za parnosložne članke, to jest ne može imati jednosložnu riječ na kraju. I inače šesterac, pa i onaj čakavski, jedan je članak i najčešće se ne može govoriti o nekoj stalnoj granici govornih taktova iza trećeg i devetog sloga, kako je to kod Menčetića, a kako je i inače pretežno u Ranjininu zborniku, premda već kod Džore Držića koji je, kao što je poznato, oduvijek na glasu da je povezaniji s narodnom poezijom, nalazimo ovakvih polustihova:

(513) tanac u dubravi . . .
(556) čim se uspodoba . . .

Osvrnimo se trenutak na Marulića. Ako šesterac koji ima »malu cezuru«, a i onaj koji bez obzira na to ima naglašenu jednosložnicu na kraju, ili čak samo rimu na kraju, nazovemo »lirskim«, onda možemo reći da u glavnini »Judite« »lirskoga« ima oko 63%, a onog drugog, recimo »epskoga« ima oko 37%. Međutim, ako se obaziremo samo na »malu cezuru«, onda ćemo za isto to naći odnos otprilike »fifty-fifty«; pri koncu Judite »epski« tip dobiva osjetljivu prevagu.

Što iz toga možemo zaključiti? Marulić koji je težište bacio na rimu nije pri tome shvaćao dovoljno važnom onu finesu s malom stankom iza trećeg i devetog sloga. Tome je doprinijelo i to što je »Judita« pisana očima i za gledanje, dok su se pjesme Ranjinina zbornika zacijelo i pjevale (»Leute moj mili . . .«). A kako je u narodu već postojao šesterac

»epskog« tipa, težnju prilagođavanja tom šestercu možemo smatrati normalnom. Odnos »lirskog« šesterca prema »epskom« analogan je odnosu Marulićeva »rjeđeg« (asimetričnog) osmerca prema »običnijem« (simetričnom), a to su dva različita stiha. Kako su ta dva šestosložna tipa članka u našem starom pjesništvu poistovećena, nastala je neurotična situacija, koja je završila izumiranjem dvanaesterca; vodstvo je preuzeo osmerac, koji je imao solidnu podršku u narodnom »običnijem« osmercu.

Da zaključim: šesterac (članak, stih ili polustih) nije stran našem narodnom pjesništvu. Kuplet šesteraca naše stare literature razvio se pod utjecajem romanskog (francuskog) dvanaesterca, ali u skladu s nekim osnovnim principima gradnje narodnih stihova. Taj »uglađeni« tip šesteračkog kupleta utjecao je na čakavski šesterac, ili šesterački kuplet (od kojih smo neke citirali, a sličnost je frapantna). Da je ovakav utjecaj gradske čak pisane pjesme na pučku bio moguć, bit će nam vjerojatnije ako uočimo da je na području Istre, obližnjeg kopna i otoka bilo u staro doba nekoliko velikih gradova. Za sam Osor, »danas maleno seoce okuženo groznicom«, kaže se da je od 12. do 15. stoljeća bio grad od 70.000 stanovnika.[11]

OSMERAC

U našem narodnom pjesništvu razlikujemo dva stiha od osam slogova: jedan se sastoji od dva četverca (Maretić ga naziva »običnijim«), a drugi od dva neparna članka, jednoga petosložnog, a drugog trosložnoga. Obično je (po Mareticu) najprije petosložni članak, a onda trosložni, ali može biti i obratno.

Osmerac od dva četverosložna članka običan je stih naše narodne poezije i nema razloga da ga ne smatramo vrlo starim, i autohtonim.

Osmerac nalazimo vrlo rano zapisan. Ti stari osmerci, koji se računaju u najstarije hrvatske zapisane stihove, rimovani su. To su božićna pjesma »Bog se rodi v Vitliomi«, i

[11] Božidar Širola: »Istarska pučka popijevka«, zbornik »Istra«.

stihovi zapisani u misalu kneza Novaka (1368). Ti se osmerci najčešće rimuju dva po dva i možemo ih složiti u kuplete s leoninskom rimom:

Skoti Boga znahu tada — a grišnik ga ne zna sada.

Ovom tipu možemo pribrojiti i stih prikazanja. Uobičajilo se da se pišu kao osmerci, premda su rimom i smislom redovito dva i dva stiha vezana, i predstavljaju kuplet — šesnaesterac. Odmah nam upada u oči sličnost s francuskim i provansalskim dvostrukim sedmercem kojemu melodija ima ritmični okvir trohejskog karaktera; kako naš stari, bolje prastari osmerac ima redovito žensku rimu, odgovarat će mu takav i starofrancuski:

C'est la jus en la praéle, — dras i gaoit Peronéle.
(Prema Verrieru, str. 264)

Rima nije nepoznata našoj pučkoj pjesmi, ali ovako sistematična upotreba rime navodi nas na pomisao da se tu radi o romanskom utjecaju. To nam je još očitije kod naših starih literarnih osmeraca gdje je rima neotuđiv dio stiha, a taj stih odvaja se od narodnog po tome što cezura po sredini stiha nije onakav tabu kako je to u narodnom. U francuskom sedmercu (ili talijanskom i španjolskom osmercu) nema cezure na tom mjestu. Napomenut ću da u talijanskom pjesništvu taj stih nije čest, dok je u španjolskom vrlo popularan. U francuskoj literarnoj poeziji je odavna zabačen, ali je u narodnoj popularan, po učestalosti dolazi odmah iza primitivnog aleksandrinca i *octosyllabea* (osmerca po francuskom brojenju).

Osim, istina, rijetkog zanemarivanja cezure, još nešto odvaja naš literarni stari osmerac od narodnog. Literarni osmerac — posve rijetko — može završiti na jednosložnicu. Uočljiva je sličnost sa šestercem, ali osmerac rastavljen po srednjoj cezuri — a to vrijedi u daleko najvećoj većini stihova — daje nam četverce koji su i opet parni članci. Postoje dvije mogućnosti: ili se tu radi o brkanju dviju vrsta stihova, ili o mehaničkoj, knjiškoj analogiji prema šesteračkim kupletima (dvanaestercu).

Razmotrimo prvu mogućnost. Rekli smo da je ovaj naš (tj. simetrični) osmerac analogan francuskom sedmercu sa ženskim završetkom, stihu kojemu je »cadre rythmique« trohejski. Po fenotipu istog broja slogova bio bi francuski osmerac s muškim završetkom. I doista Verrier navodi pjesmu iz XIII ili XII stoljeća koja je složena od ta dva stiha (a to je »héptasyllabe feminin« i »octosyllabe masculin«); evo primjera:

Por ceu se je suix brunete
ne fai je pas ranfuseir.
Je suis jone damoixelle,
si an faix moult mues a ameir.

Premda bi trebalo proučiti primjere paralelizma f e n o t i p s k i jednakosložnih romanskih stihova raznovrsnih završetaka (ta pojava je, na primjer, pravilo u našim starim dvanaestercima) i eventualni utjecaj toga paralelizma na naše stare literarne stihove, bit će vjerojatnije, mislim, da je rijetko i nesistematično muško rimovanje naših starih literarnih osmeraca knjiško, i da je tome uzrok mehanička analogija prema šestercima.

»R j e đ i« o s m e r a c. Rjeđi osmerac je stih koji ima cezuru poslije trećeg ili poslije petog sloga. M. Franičević[12] nalazi da je granica akcenatske cjeline iza trećeg sloga u 86,8%, a iza petog sloga u 92,4% slučajeva. Evo nekoliko primjera:

svu noć mi soko prepjeva
na Milanovu pendžeru...
(*Vuk* V, 385)

djevojke, sreće nemale!
docne se vi poudale;
(*Vuk* V, 385)

Kliče mi reče junak mlad:
»Mi ti smo oba mlajahna...
(*Šegljiva divojka,* »Ant. čak. lir.« Jelenović-Petris 1947)

[12] O nekim problemima našega ritma, Rad 313.

Po moru plovi zlata plav,
va zlatnoj plavi Albus kraj...
(*Kraj Albus,* isto)

U narodnoj poeziji »rjeđi« osmerac nije baš rijedak, sam Maretić kaže da se »ne smije misliti da je vrlo malo pjesama složeno ovijem stihom«. Maretić zabacuje mišljenje Wollnera (Untersuchungen über den Versbau des südslawischen Volksliedes, Archiv für slav. Philologie IX, 1886) da je ovaj »osmerac II« tuđ stih. Wollner naime pretpostavlja da je taj stih došao k Slovencima i Hrvatima od Nijemaca, a Srbima preko Bugara i Novogrka. Po Maretiću, »to je samo onako utaman bačena tvrdnja, zato je treba zabaciti...«

Wollnerova tvrdnja zvuči nevjerojatno stoga što nalazi neko dvostruko porijeklo toga stiha. Jedno se jasno razabire iz Wollnerove pretpostavke: on smatra da taj stih nije starinom štokavski. Slično mislim ja, budući da tipično novoštokavskim stihovima smatram samo one parnih članaka. Ako je bilo kakva utjecaja, mislim da je išao onim starim putem, čakavskim područjem: ne smijemo zaboraviti da je ono nekada bilo znatno veće.

Kod mnogih naroda nalazimo stihove koji odgovoraju francuskom osmercu. Ne moramo odmah zaključivati da je taj stih u svom gotovom obliku uvezen iz Francuske, adaptiran francuskom stihu; ali taj utjecaj francuskog oblika u smislu prilagođavanja više je nego vjerojatan. Navest ću tri primjera narodnih pjesama triju naroda da pokažem sličnost stiha:

Mon père a fait bâtir chateau,
il est petit, mais il est beau.
(Francuska)

Jeg ikke tør, jeg ikke maa:
i morgen skal mit bryllup staa.
(Danska)

Po moru plovi zlata plav,
va zlatnoj plavi Albus kraj...
(Hrvatska)

Francuski silabičan, danski tonski, hrvatski člankovit — opet svi imaju nešto zajedničko što ih poistovećuje. Osnova stiha (zacijelo učvršćena melodijom) ista je a svaki jezik je zadovoljava svojim normama.

Da se naš stih pjevao, svjedoči nam Zoranić koji uz svoju pjesmu *Pasite drobne travice* napominje da se pjeva »u zuk« pjesme *Aj ti, divojko šegljiva,* a spominje i napjev pjesme *Drazi mi goru projdoše,* koja je očito bila spjevana također u osmercu II. Što lakše nego pretpostaviti da se melodija, kao danas šlager, širila preko granica naroda i jezika i podešavala sebi riječi?

Kod proučavanja metričkih utjecaja koristilo bi nam da znamo i srodnosti u sadržaju, motivima. Ovakvo podudaranje francuske pjesme (poznate od XV st.) s našom čakavskom narodnom pjesmom nalazimo u ovom primjeru:

Les cordons en sont de soye,
la voile en est de satin.
Le grand mast en est d'iviere,
l'estournay en est d'or fin.

(Užeta su mu od svile, jedro mu je od satena, glavni jarbol bjelokostan, a kormilo od suha zlata.)

Trdu krmu ima slebron okovanu
a provicu ima zlaton armižanu,
a bandice ima žingon polivene,
a veselca ima bašelka drobnega,
a konopi ima od svile zelene,
a jedrašca ima sitnega naveza.

(Čudo od broda)

Kad bismo našli još takvih primjera s istim stihom i možda i sa zapisanom melodijom, mogli bismo to smatrati nepobitnim dokazom migracije stiha.

P R I L O Z I

O KRITIČARIMA U OVOJ KNJIZI

MIROSLAV KRLEŽA. — Iako je u ovoj kolekciji »Hrvatska književna kritika« VI knjiga posvećena Krležinu kritičarsko-esejističkom aktivizmu, opet se ovaj izbor, ovaj svezak o današnjoj našoj kritici nije mogao sastaviti bez Krležina imena, bez Krležine kritičke dionice koja je provodni motiv naše poslijeratne književno-kritičke misli. Da bih još bolje naglasio dijalektički karakter ovog izbora, nije mi bio dovoljan samo Šegedinov esej »O našoj kritici« nego sam morao uzeti i Krležin »Govor na kongresu književnika u Ljubljani« (koji u redakciji pisca preštampavamo nešto skraćeno iz zagrebačke »Republike«, dvobroj za listopad 1952.).

Krleža počinje svoj književno-kritički rad u socijalističkoj »Slobodi« oktobra 1917, ali njegov kritičarski aktivizam, njegovo razmišljanje o književnom mišljenju iz ratnog doba između 1914. i 1919. bilo nam je ostalo gotovo do naših dana manje-više nepoznato. Tek 1956, kad je objavljen dnevnik »Davni dani«, upoznasmo bolje mladu Krležinu estetsku i kritičku misao iz koje je kasnije izraslo kršno i granato Krležino književno-kritičko stablo. Od pojave »Plamena« (1919) Krleža se očituje i kao književni kritičar, ali i kao estetičar, filozof umjetnosti, dijalektik umjetničkog mišljenja. On objavljuje u »Plamenu« legendu-dramu »Michelangelo Buonarroti« u kojoj se zapravo književno-dramskim jezikom postavlja problem slobode umjetnosti, pozicija umjetnosti i sudbine umjetnika između dogmatizma i apsurda, između gluposti papizma i genijalnosti slobodne stvaralačke misli. Od »Plamena« 1919. do 1932, kada je nakladna kuća »Minerva« počela izdavati sabrana Krležina djela, Krleža je stalno književno-kritički djelo-

vao na svoj poseban način, reagirajući kritički — pismeno ili usmeno, javno ili u svojim (do danas nepoznatim) dnevnicima — na mnogobrojne naše i strane književne pojave, knjige, probleme, pitanja, teze i sukobe. I tek 1932. godine Krleža uspijeva da štampa prve knjige svoje književno-kritičarske djelatnosti i to, prvo, polemičko-kritičku knjigu »Moj obračun s njima« i, drugo, jednu knjigu esejističko-filozofskih i kritičkih tekstova pod naslovom »Eseji«.

Jedna inače nepotpuna bibliografija Krležinih radova štampanih između 1914. i 1937. u dodatku »Golgote« iz 1937. i jedna bibliografija Krležinih knjiga i brošura od 1917. do 1953, a nešto također i prospekt koji je izdalo zagrebačko nakladno poduzeće »Zora« za Krležina sabrana djela daju mladom čitaocu djelomični bibliografski uvid u Krležin rad. Iako je u knjigama »Evropa danas«, »Eppur si muove«, »Putopisi i studije«, u spomenutoj VI knjizi ove kolekcije, i isto tako u knjizi »Eseja« u izdanju beogradske »Prosvete« (prvi put Krležina knjiga eseja i kritika na ćirilici!) ovaj dio piščeva rada prilično populariziran, opet velik dio Krležina kritičkog i književno-esejističkog djela ostaje i dalje ili u časopisima ili u rukopisima. Kao da apsurd suvremenog svijeta nad kojim vise H-bombe zatrpava mnoga djela umjetnosti i uma pa će neke buduće sretne generacije otkrivati to ljudsko blago kao drage rude u dubini svojih civilizacija! No opet, ostavljajući po strani sentimentalne i patetične refleksije, Krležina kritička i estetska misao čitaocu neće ostati nepoznata uzme li je samo prema tim bibliografijama brižno u ruke i bez predrasuda, ma bilo odakle one dolazile.

ERVIN ŠINKO. — Rođen 1898. u Apatinu. Šinkove književno-esejističke knjige »Književne studije« (Zagreb, 1949) i »Falanga Antikrista i drugi komentari« (Zagreb, 1957) predstavljaju veći dio njegovih književno-kritičkih preokupacija. Esej o Krleži sastavni je dio njegovih studija o Krleži koje čine glavninu knjige »Falanga Antikrista«.

VLADIMIR POPOVIĆ. — Rođen 1910. u Zadru. Štampao je u različitim listovima i časopisima od Oslobođenja do danas prilično broj kritika, eseja i osvrta. Ova dva napisa, prvi o Ujeviću i drugi o Kalebu, sastavni su dio njegove još neobjavljene knjige o suvremenim našim piscima.

PETAR ŠEGEDIN. — Rođen 1909. u Žrnovu na otoku Korčuli. Prvu Šegedinovu kritiku, i to likovnu, objavio je Krleža u »Pečatu«. Tek od Oslobođenja naovamo i Šegedinu se koji put pružila prilika da napiše i koju književnu kritiku. Prvi rezultat toga bavljenja jest knjiga »Eseji« (1955) u koju je ušlo deset njegovih analiza. Iz te knjige uzet je esej »O našoj kritici«, dok je »Čovjek u riječi« fragmenat istoimenog eseja koji je objavio Matković u Akademijinu »Radu«.

MARIJAN MATKOVIĆ. — Rođen 1914. u Zagrebu. Javlja se i kao kritičar uoči rata, ali se istom poslije rata afirmira i književnim kritikama koje su, još nesabrane u knjigu, ostale u časopisima. Jedino što je Matković od ovoga svoga književno-kritičkog rada skupio u knjigu jesu njegovi eseji o drami, izašli pod naslovom »Dramaturški eseji« (Zagreb, 1949), odakle je uzet esej o Držiću i Steriji za ovaj zbornik.

MARIN FRANIČEVIĆ. — Rođen 1911. u Vrisniku na otoku Hvaru. Prve književno-kritičke osvrte štampao je u godinama uoči rata, ali se kao kritičar afirmirao u razdoblju od Oslobođenja do danas. God. 1948. zagrebačka »Kultura« štampa mu knjigu »Pisci i problemi«, a Akademijin »Rad«, deset godina kasnije, studiju »O nekim problemima našega ritma«, koja je zapravo »nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX stoljeća«. God. 1959. pojavila se nova Franičevićeva knjiga »Književnost jučer i danas« u koju su ušli njegovi najbolji eseji, kritike i članci iz književnosti napisani i štampani poslije »Pisaca i problema«. Tekst za ovaj izbor uzet je iz te nove Franičevićeve knjige.

VLADO MAĐAREVIĆ. — Rođen 1911. u Osijeku. Rano se javlja kao napredni i borbeni novinar i pisac, ali se tek poslije rata ističe kao kritičar. Bio je član redakcije »Glasa periferije«, »Almanaha periferije«, »Budućnosti«, izdavač i glavni urednik »Glasa omladine«, glavni urednik »Novog studenta«, odgovorni urednik »Književne kovačnice«, pariski dopisnik »Nove Riječi«, itd. Poslije rata ga vidimo kao urednika kulturne rubrike »Glasa Slavonije« i »Narodnog lista«, stalno uz to javljajući se književno-kazališnim kritikama i analizama, neko vrijeme i pod pseudo-

nimom Ratko Ognjen. Mađarević je objavio velik broj kritika, ali je jedva uspio da neznatan dio štampa u posebnoj knjizi (»Kazališne studije«, Zagreb, 1953). Studija o Matkoviću, koju donosimo iz Mađarevićeva djela, preštampana je iz sarajevskog »Izraza« (br. 5, god. 1958).

ĐURO ŠNAJDER. — Rođen 1919. u Nuštru, nedaleko Vinkovaca. Objavio je nekoliko stotina prikaza, kritika i bilježaka o našim i stranim knjigama i piscima. Ovaj osvrt na neke probleme našeg proznog izraza sastavni je dio knjige o suvremenoj prozi i našoj knjizi.

ŽIVKO JELIČIĆ. — Rođen 1920. u Splitu. Uz poetski i prozni rad bavio se i kritikom. Dosad je objavio knjigu »Lica i autori« (Zagreb, 1953), u kojoj analizira našu suvremenu prozu. Jedan ranije štampani rad o Držiću naknadno dopunjuje, pa tako nastaje Jeličićeva monografija »Marin Držić Vidra«, koju izdaje beogradski »Nolit« 1958. Esej o Šegedinovoj prozi sastavni je dio knjige »Lica i autori«, Jeličićevih analiza našega proznog izraza.

IVO FRANGEŠ. — Rođen 1920. u Trstu. Iako prvenstveno književni historik i romanist, Frangeš se zapaža u našim kritičarskim naporima sa svojom varijantom stilističke kritike, surađujući u brojnim edicijama i naučnim ustanovama. Rad o stilističkoj kritici uzet je iz časopisa »Umjetnost riječi« (kome je jedan od urednika), a napis o Krleži iz »Radova slavenskog instituta«.

BRUNO POPOVIĆ. — Rođen 1928. u Zagrebu. Surađivao je u mnogim periodičnim edicijama (»Krugovi«, »Mogućnosti«, »Naše teme«, »Republika«, »Prisutnosti«, »Narodni list« itd.). Ovaj esej o Šimićevoj poeziji preštampan je iz »Prisutnosti« (br. 11 god. 1959).

VLATKO PAVLETIĆ. — Rođen 1930. u Zagrebu. Već kao student piše književne kritike i analize od kojih jedan izbor štampa pod naslovom »Sudbina automata« (1955), odakle je i uzet prilog za ovaj kritičarski zbornik. Kasnije izdaje knjigu »Kako su stvarali književnici«, a zatim, u 1958, dvije knjige hrestomatije »Hrvatski književni kritičari«; najavljena je i treća knjiga o suvremenim književnim kritičarima.

IVAN SLAMNIG. — Rođen 1930. u Metkoviću. Još kao student, uz pjesme, proze i prijevode, štampa i tekstove o književnosti, o knjigama i književnoj problematici. Ni on, kao i većina naših pisaca, nema knjige kritika i književnih članaka, iako se i tim radom, skroman, zapaža u književnoj republici (npr. osvrti na dvije Kalebove knjige). Ovaj rad o našem stihu uzet je iz sarajevskog »Izraza« i sastavni je dio Slamnigovih studija o strukturi našeg književnog izraza.

Š. V.

NAPOMENA

U ovaj svezak HRVATSKE KNJIŽEVNE KRITIKE ušli su oni pisci koji su se u književno-kritičarskom poslu potpuno afirmirali za vrijeme posljednjih petnaestak godina. Ostali kritičari srednje generacije koji danas još djeluju usporedno s piscima, svojim vršnjacima zastupanim u ovom zborniku, ući će u svezak kritičarske kolekcije što je posvećen kritici između dva rata, jer su se ti pisci već tada potpuno afirmirali, a današnji kritičarski rad nastavak je njihovih predratnih književnih i kritičkih pogleda. Pisci mlađe generacije koji nisu ušli u ovaj izbor, mada se o njima govori u predgovoru, uzet će se u obzir za slijedeći svezak. A dotad će se mnogi od njih potpunije izraziti i još bolje svojim kritičarskim radom učvrstiti u našoj književnoj stvarnosti.

Krležin »Govor na kongresu književnika u Ljubljani« posebno je uzet kao tekst u kojem je najbolje naglašena izuzetna situacija književnosti naše zemlje, gdje se bez sumnje dramatično i dalje sudaraju razne tendencije Istok-Zapad, danas ovako, kao što su jučer bile onako. Krleža to u svom eseju naglašava u naročitom osvjetljenju postavljajući čitav niz književnih, likovnih, estetskih te uopće kulturnih i političkih problema i teza. Zato Krležin Govor, napisan u ovom našem vremenu i u osobitoj prilici dobro dolazi kao živa uvodna, rekao bih, oporbenjačka riječ za ovaj zbornik kritičarske misli, koja je, razumije se, samo komponenta jugoslavenske kritičke misli uopće.

Želja mi je bila da neke pisce predstavim s više priloga: tako sam htio uzeti još Šegedinovu analizu Desničine proze, Pavleti-

ćevu studiju o Božiću, Jeličićevu o Kalebu, Franičevićevu o našoj literarnoj historiji i drugo, ali mi zamišljeni obim teksta to tehnički nije omogućio.

Pisce nisam htio donositi tzv. kronološkim redom, i činilo mi se smiješnim da u prvi dio uvrstim teoretske a u drugi kritičke radove, tj. prvo prikaze teoretskih formulacija, a zatim pojedinih književnih pogleda i pisaca. Smatrao sam kao najbolje rješenje da na uvodnom mjestu istaknem Krležin govor, a iza njega Šegedinov članak »O našoj kritici«; ostalu građu i imena nije bilo teško rasporediti.

Možda bi u ovaj svezak morao ući još koji kritičar. Lako je, naravno, spomenuti ovoga ili onoga. Obično se zaboravlja kada se rade antologije ili ovakvi izbori da bi se u njima željela pojaviti mnoga imena. Stotinu je kritičara i stotinu je liričara i pripovjedača koji bi htjeli u antologije, a mjesta je samo za određeni dio. Zato je neumjesno kada kritičari kažu: »A zašto ne ovaj? A zašto ne i onaj, kada je i taj i taj?« Često nastaje, poznato je, čitav pokret protiv izašlih antologija i izbora, predvođen od onih koji nisu uvršteni kao i od onih koji misle da su slabo zastupani, dok izabranici, htjeli ne htjeli, mudro šute. Zato danas naše antologije i izbori propadaju, a teško i rijetko se netko odlučuje na ovakav posao. I to je jedan od razloga da je naša antologijska i slična joj literatura siromašna, kao da nemamo književne klime i kao da ne proživljavamo promjene vremena u njezinoj atmosferi, teškoj od ideja i strasti i svih mogućih i nemogućih pobuda.

Š. V.

SADRŽAJ

HRVATSKA KNJIŽEVNA KRITIKA

M A T I C A   H R V A T S K A

U R E D N I K   J A K Š A   R A V L I Ć

1. *svezak: Od Vraza do Markovića* (izašlo)
2. „ *Razdoblje realizma* (izašlo)
3. „ *Kritički radovi Milana Marjanovića* (izašlo)
4. „ *Kritički radovi A. G. Matoša* (izašlo)
5. „ *Nehajev i suvremenici* (u pripremi)
6. „ *Kritički radovi Miroslava Krleže* (izašlo)
7. „ *Kritički radovi Antuna Barca* (u pripremi)
8. „ *Kritički radovi Tina Ujevića* (u pripremi)
9. „ *Kritika između dva rata* (u pripremi)
10. „ *Suvremena kritika* (izašlo)

MATICA HRVATSKA
Zagreb, Matičina 2
tekući račun: 400-703-1-1097

Izdavač *Nakladni zavod Matice hrvatske*
Zagreb, Matičina ul. 2

*

Za izdavača *Josip Tomić*
Nacrt za korice *Ljubo Babić*
Korektura *Zlata Dujmić*
Štamparski zavod *»Ognjen Prica«* — Zagreb



MATICA HRVATSKA